50 AUSGEWÄHLTE CLAVIER-ETÜDEN

Johann Baptist Cramer, Hans von Bülow



Cramer



50 ausgewählte Clavier-Etüden

von

J. B. CRAMER

revidirt von

Dr. Hans von Bülow.

MÜNCHEN, JOS. AIBL.


BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

50 ausgewählte CLAVIER-ETÜDEN

von

J. B. CRAMER

in systematischer Reihenfolge
unter genauer kritischer Revision des Fingersatzes und der Vortragsbezeichnungen
und mit instructiven Anmerkungen

für den Gebrauch in den Clavierklassen der Kgl. Musikschule
IN MÜNCHEN
herausgegeben von

Dr. HANS VON BÜLOW.

Zweite (billige) Ausgabe.

MÜNCHEN, JOS. AIBL.


BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

VORWORT.

Des unschätzbaren Werthes, der bleibenden Bedeutung von J. B. Cramer's Klavieretüden, als eines von keinem andern Studienwerk übertroffenen, ja mit Ausnahme von Muzio Clementi's „Gradus ad Parnassum“, welchem sie als zweckmässigste Vorbereitung dienen, auch nur annähernd erreichten Bildungsmittels für Technik und Vortrag des Klavierspielers, hier mit Lobeserhebungen, die nur allgemein Anerkanntes, oft Gesagtes zu wiederholen vermöchten, ausführlich zu erwähnen, kann natürlich nicht Zweck dieser Zeilen sein. Wenn Fétis, die romanische Musikautorität der Gegenwart, dieselben als „éminemment classiques“ bezeichnet, wenn dessen deutsche Collegen Franz Brendel und C. F. Weitzmann, ersterer in seiner Musikgeschichte sie eine „epochemachende Grundlage für jedes tüchtige Studium“ nennt, letzterer (Geschichte des Klavierspiels, Stuttgart — Cotta) sie „dem Inhalte und der Form nach der classischen Klavierlitteratur“ beizählt u. s. w., so constatiren diese übereinstimmenden Urtheile der namhaftesten Aesthetiker und Theoretiker doch eigentlich nur eine Thatsache, die in der universellen Verbreitung und Popularität des hier in einer specifisch *instructiven* Ausgabe dem Publikum neu übergebenen Werkes am lautesten für seine grosse Wichtigkeit spricht. Vielleicht wird es jedoch nicht überflüssig sein, die neue Ausgabe (resp. Bearbeitung) mit einigen Worten zu rechtfertigen, obgleich die Absicht des Herausgebers nur durch einen genauen Einblick in seine Arbeit selbst zu völliger Verdeutlichung gelangen kann. Das Bedürfniss einer solchen instructiven Ausgabe ist schon des Oefteren empfunden worden. Ludwig Berger (geb. 1777, um 1806 Clementi's Schüler) hat die ersten 12 Etüden mit vermehrten Applicaturbezeichnungen zu ediren für nöthig erachtet, späterhin Julius Knorr das ganze Werk; in neuester Zeit hat Louis Köhler als Eröffnungsheft seiner „Klassischen Hochschule des Pianisten“ eine Auswahl von 30 Etüden mit theilweise recht nützlichen Glossen herausgegeben. Genannte Ausgaben zu beurtheilen, ist müssig, da die vorliegende neue nur aus deren Kritik hervorgegangen ist. Das alte Bedürfniss ist eben unbefriedigt geblieben; der aufmerksame Beobachter des Treibens der klavierspielenden Welt kann sich der Wahrnehmung nicht entziehen, wie selten — im Verhältnisse zu ihrer allgemeinen Verbreitung — das in den Cramer'schen Etüden dargebotene Bildungsmaterial erschöpfend verwerthet wird, während eine wohlüberlegte methodische Benutzung derselben den Gewinn einer festen Grundlage für Virtuosendisciplin im guten Sinne, ja selbst einer bereits ziemlich entwickelten Stufe technischer und geistiger Reife des Spielers zum Ergebniss haben müsste. Mit welcher Ungründlichkeit, mit welch gedankenloser Routine wird aber meistentheils von Lernenden wie Lehrenden dabei verfahren! Entweder begnügt sich der Unterricht mit einer mehr oder minder pedantischen „Durchpflügung“ des ersten Heftes, vielleicht auch des zweiten, das natürlich alsdann schneller absolvirt zu werden pflegt: oder die Gesammtzahl 84 wird — der Reihe nach — wirklich im Fluge erledigt, wobei dann in neun unter zehn Fällen das wenig positive Resultat erscheint, dass der bei No. 84 angelangte Spieler, welchem man plötzlich No. 1 wieder vorlegt, den ersten arpeggirten C-dur-Dreiklang kunstgerecht anzuschlagen sich unfähig zeigt — anderer Ueberraschungen für den Prüfenden zu geschweigen. Der häufige praktische Misserfolg des Studiums der Cramer'schen Etüden beruht nun auf Ursachen, deren Beseitigung sich diese Ausgabe zum Ziele gesetzt hat. Unter diese zählt *zuvörderst die Nichtbeobachtung einer systematischen Reihenfolge.* Der Autor hat eine solche mindestens *nicht* consequent durchgeführt. Uebrigens zeigt die englische Ausgabe eine andere Succession der Nummern, als die deutsche. Erstere, welche uns bei unserer Arbeit vorlag, und zwar in einem mit eigenhändigen Correcturen Cramer's versehenen Revisionsexemplare (dieses Exemplar, dem derzeitigen Chef der Verlagshandlung Aibl, Herrn Spitzweg, angehörig, ist für genaue Feststellung aller Zeichen für Zeitmass und Vortrag massgebend gewesen), enthält auch jene nachträglich in Wien (nachdrucksweise in Hamburg) erschienenen, ziemlich wenig verbreiteten 16 Etüden, deren Hauptzweck augenscheinlich nur die Ergänzung der „feierlichen“ Zahl 100 gewesen ist; ihre Nichtberücksichtigung in gegenwärtiger Ausgabe ist demnach nicht lediglich durch ihre Eigenschaft als Privatdomäne veranlasst worden. Unser Versuch, diesem Uebelstande abzuhelfen, beansprucht keine *absolute* Billigung, da individuelle Rücksichten beim Unterrichte stets eine gewisse Rolle spielen werden, wenn der Lehrer seine Aufgabe nicht bureaukratisch auffasst. — Eine *zweite* Hauptursache der qualitativen Resultatlosigkeit des Studiums der

CRAMER'schen Etüden kann in ihrer übergrossen Quantität gefunden werden. Die gleiche Erwägung bei CLEMENTI's „Gradus ad Parnassum“ hat kürzlich den k. preuss. Hofpianisten Herrn CARL TAUSIG zur Herausgabe einer mit werthvollen Anleitungen zur richtigen Uebung begleiteten Anthologie dieses Werkes veranlasst, die in Berlin bei Bahn (Trautwein) erschienen, der Adoption seitens aller intelligenten Klavierlehrer empfohlen werden darf. Mit richtigem Tacte hat Herr TAUSIG z. B. die an sich sehr schätzbaren Stücke im strengen contrapunctischen Style eliminirt; die Klavierfugen und Canons von CLEMENTI, weit entfernt, eine passende Vorbereitung zu BACH's wohltemperirten Klaviere darzubieten, bereiten dem Spieler vielmehr eine hinderliche Verwöhnung. Das Bach-Spiel erheischt Vorstudien, die nur in anderweitigen Compositionen dieses Meisters selbst — vielleicht mit Vorausnahme HÄNDEL'scher Stücke — gesucht werden müssen.*) In ähnlicher Weise hat der Veranstalter dieser CRAMER-Edition betreffs Ausmerzung aller, nicht ganz bestimmte technische Zwecke verfolgender Uebungsstücke geschaltet. Vielleicht wird man uns sogar vorwerfen können, nicht radical genug verfahren und der wiederholten Vertretung von Gleichartigem zu viel Raum gegeben zu haben. Hierauf wäre zu erwidern, dass die praktische Erfahrung den Vortheil solcher Varianten nachweist. Gerade bei der Nöthigung, eine specielle technische Fertigkeit durch Ausdauer zu erobern, wirkt der Reiz einer gewissen Abwechslung im Gleichartigen einestheils erfrischend und anregend, anderntheils fördernd und befestigend, bisweilen auch als „Gegenprobe“ belehrend. Der Spieler kehre nur nach mehreren homogenen Uebungen stets recapitulirend zur ersten derselben zurück. — Bezüglich einiger anderer Etüden, deren technischer Zweck in CLEMENTI's „Gradus“ vielleicht noch systematischer entwickelt — freilich auch mit grösseren Schwierigkeiten verknüpft, erscheint, sei bemerkt, dass in einer geregelten Stufenfolge der zur vollkommenen Ausbildung im Klavierspiel zu verwendenden Etüden-Werke J. B. CRAMER den Vorläufer von CLEMENTI bildet. Bei dieser Gelegenheit wird es vielleicht Klavierlehrern nicht unwillkommen sein, den technischen Studiengang angedeutet zu sehen, welchen der Unterzeichnete in seiner Lehrerpraxis bewährt gefunden hat. Derselbe umfasst alle Studien vom Anfänger bis zum Virtuosen.

Nachdem die ersten „Rudimente“ überwunden worden sind, wozu sich als das unseres Wissens solideste Hülfsmittel der erste Theil der LEBERT-STARK'schen Klavierschule (Stuttgart — Cotta — neue Auflage) am meisten empfiehlt, sind am Platze:

I. a. Die Etüden von ALOYS SCHMITT, Op. 16 (Bonn — Simrock), nebst den das erste Heft einleitenden „Exercices préparatoires“ — stets in allen zwölf Tonarten zu üben. Es ist erwähnenswerth, dass der auch als Pianist eminente Meister FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY mit diesem Werke den Grund zu seiner musterhaften Technik gelegt hat.
   b. Der relativen Trockenheit SCHMITT's gegenüber Nebenverwendung von STEPHEN HELLER, Op. 45.

II. **) a. **J. B. Cramer's** Etüden.
   b. ST. HELLER: Op. 46, 47.
   c. C. CZERNY: Tägliche Uebungen, sowie seine auffallenderweise bisher nicht nach Verdienst beachtete Etüden-Sammlung mit dem Titel: „Die Schule des Legato und Staccato“.

III. a. **Clementi**: „Gradus ad Parnassum“ (Auswahl und Bearbeitung von C. TAUSIG).
   b. **Moscheles**: Op. 70. 24 Etüden; ein in Norddeutschland mehr als im Süden verbreitetes Werk, welchem das Prädicat „klassisch“ unbedingt gebührt.

IV. a. **Henselt**: Ausgewählte Etüden aus Op. 2 u. 5.
   b. Daneben und zur Vorbereitung darauf: HABERBIER: „Etudes-poésies“ (Hamburg — Cranz); eine Art Fortsetzung von ST. HELLER.
   c. Ausgewählte Stücke von MOSCHELES: Charakteristische Etüden, Op. 75.

---

*) Wie es einst zu Florenz und auf anderen italienischen Universitäten eine Dante-Facultät gab (Boccaccio war der erste Inhaber dieses Lehrstuhls), deren Mitglieder ihre philologische Thätigkeit lediglich auf die Räthsel dieser gewaltigen Sphinx beschränkten, so möchte an musikalischen Hochschulen eine ähnliche Specialisirung des Studiums des nur mit einem Dante vergleichbaren deutschen Ton-Riesengeistes BACH am Platze sein dürfen. BACH's Klavierwerke vollendet schön zu spielen, ist eine Aufgabe, die — abgesehen von den nöthigen Hirnbedingungen — nur denjenigen Pianisten zugemuthet werden kann, welche vollkommene Herrschaft über das Material erreicht haben und auch z. B. BEETHOVEN's letzte Klaviersonaten nicht mehr „gebrochen stammeln“. Wohin die Assimilirungsversuche der BACH'schen Werke vom Standpuncte des specifischen Klaviersessels aus führen, zeigt am erschreckendsten die berühmte CZERNY'sche Ausgabe derselben, deren transitorisches Verdienst wir nicht in Abrede stellen wollen, vor deren unkritischer Benutzung jedoch im Interesse eines wahren Bach-Verständnisses nachdrücklich gewarnt werden muss. Uebrigens soll mit der obigen Bemerkung nicht gesagt sein, dass je nach den individuellen Daten die Einführung in das Bach-Spiel (Präludien und Inventionen) nicht selbst gleichzeitig mit dem Studium der CRAMER'schen Etüden begonnen werden dürfe.

**) Die unlängst im Verlage von JOS. AIBL in München veröffentlichten zweistimmigen canonischen Uebungsstücke (den Umfang einer Quinte einhaltend) von KORN. MAX KERZ Op. 14 werden sich als vorzügliches Bildungsmaterial polyphonen Hörens und allmäliger Förderung der Unabhängigkeit der Hände voneinander schon auf dieser elementaren Stufe vortrefflich bewähren.

V. **Chopin**: Op. 10 u. Op. 25, womit das Studium einzelner Präludien (technischer Specialtendenz) aus seinem Op. 28 verbunden wird.

VI. **Liszt**: 6 Etüden nach PAGANINI (Leipzig — Breitkopf & Härtel);
3 Concert-Etüden (Leipzig — Kistner);
die grossen zwölf Etüden „d'exécution transcendante" (Leipzig — Breitkopf & Härtel).

VII. a. RUBINSTEIN: Ausgewählte Etüden und Präludien.
b. V. C. ALKAN: 12 grosse Etüden in Auswahl (Paris — Richault); meist schwieriger als alle vorgenannten.

Gleichzeitig mit dem Eintritt in das Stadium III wird THEODOR KULLACK's Schule des Octavenspiels (drei Theile — Berlin) in Angriff genommen und ohne Hast, aber auch ohne Unterbrechung fortgesetzt. Dieses höchst verdienstliche Specialwerk ist unseres Erachtens unersetzlich und beansprucht den mehrfach gemissbrauchten Namen: „indispensable du pianiste" mit vollstem Rechte. Andere nützliche Specialitäten untergeordneter Natur für rein technische Zwecke hier aufzuführen, würde diese Parenthese zu weit ausdehnen.

Endlich wäre zur Rechtfertigung unserer instructiven Ausgabe noch ein dritter Umstand anzuführen, und zwar der uns am wichtigsten dünkende. Er bezieht sich auf die Applicatur-Vorschriften, welche vom Autor mit eben so grosser Sparsamkeit als geringer Consequenz gewährt, gleichsehr der Vermehrung als der Umänderung bedurften, um die beabsichtigten technischen Zwecke für den Spieler erreichen zu helfen. Um einer Missdeutung vorzubeugen, wollen wir diesen scheinbar pietätlosen Vorwurf an J. B. CRAMER etwas näher erläutern. CRAMER's Wirken fiel gerade in die Scheidegränze zwischen der älteren und neueren Periode des Klavierspiels, welche letztere, Schritt haltend mit der zunehmenden Vervollkommnung des Instrumentes und der daraus entspringenden Steigerung der Ansprüche an die Leistungsfähigkeit des Spielers, im Laufe der Zeit bei einem Systeme der Fingersetzung angelangt ist, das sich zu dem älteren in vielen Puncten schnurstracks gegensätzlich verhält. Heutzutage betonen wir als wesentlich mechanische Schwierigkeit im Klavierspiel die durch das locale Verhältniss der Unter- und Obertasten gegebene Unebenheit des Terrains, auf welchem sich die Finger des Spielers zu tummeln haben. Unser Hauptaugenmerk ist demzufolge darauf gerichtet, letztere von dieser Unebenheit unabhängig zu machen, sie durch fortgesetzte „gymnastische" Uebung in den Stand zu setzen, sich auf den Obertasten eben so leicht, frei, sicher und deutlich zu bewegen, als auf den Untertasten, und an keiner der möglichen schwarz-weissen Combinationen irgendwie Anstoss zu nehmen. Nach des Herausgebers vielleicht etwas verwegener Ansicht ist diejenige Fingersetzung die beste, welche dem Spieler erlaubt, ohne mechanische Vorbereitung und ohne vorhergegangene Ueberlegungsschmerzen, dasselbe Klavierstück in jede beliebige andere Tonart zu transponiren: BEETHOVEN's Op. 57 muss von einem modernen Virtuosen ächten Calibers beispielsweise eben so behaglich in Fis-moll als in F-moll vorgetragen werden können. Die hierzu geeignete Fingersetzung, welche sich einzig und allein auf correcte Wiedergabe der musikalischen Phrase — ohne Rücksicht auf das Verhältniss zwischen Ober- und Untertasten noch auf das zwischen den kürzern und längern Fingern — zu basiren hat, muss natürlich alle Regeln der alten Methode über den Haufen werfen. Scheint doch jene alte Methode hauptsächlich darauf ausgegangen zu sein, alle die Klippen zu umschiffen, welche der Bewahrung einer ruhigen Handhaltung durch das wechselnde Verhältniss der ins Spiel kommenden schwarzen und weissen Tasten drohen, wie sie unter Anderem auch die Nothwendigkeit verschiedener Applicatur bei verschiedener Anschlagsweise (also zwischen legato, staccato u. s. w.) ignorirte, wie sie die für das polyphone Spiel und für die Vermeidung von Transpositionsverlegenheiten unumgängliche „Freizügigkeit" des Daumens verwarf und für den besten Klaviercomponisten natürlich denjenigen erklären musste, dessen Inspiration stets von dem äusseren Bilde der zwölf Halbtöne der Octave auf der Klaviatur, als sieben breiten und flachen nebst fünf schmalen und erhabenen Tasten, geleitet wurde, wonach freilich CLEMENTI's Klavierfugen eine unbedingte Superiorität über die eines J. S. BACH hätten behaupten dürfen.

J. B. CRAMER (geb. 1771 in Mannheim, † 1858 bei London) hat nun zwar weit mehr, als sein, eine bedeutendere Künstler-Individualität repräsentirender, Vorgänger CLEMENTI (geb. 1752 zu Rom, † 1832 in England), dessen Unterricht er übrigens nur von 1783—1784 in Wien, somit als Knabe genoss, die Nothwendigkeit begriffen, mit jener Methode zu brechen, und in seinen Etüden finden sich häufige Spuren reformistischer Fingersetzungsvorschriften, namentlich auch betreffs der soeben berührten alten Beschränkung der Daumen-Thätigkeit. Aber, als ob er über seine Kühnheitsansätze selbst erschrocken, sich vor deren consequenter Durchführung gescheut, auch wohl der Tyrannei früherer praktischer Angewöhnung endgiltig nachgegeben habe — es zeigen sich bei ihm sofortige und häufige Rückfälle in das alte Geleise. — Der Veranstalter vorliegender Ausgabe hat sich nun für verpflichtet erachtet, den rückwärts blickenden Autor zu Gunsten des vorwärts schauenden zu cassiren, doch ist er nie so weit gegangen, eine andere Fingersetzung denjenigen Stücken aufzuzwingen, deren Klavier-Figuren-Erfindung wesentlich durch Praxis nach alter Methode veranlasst scheint, wie denn nach seinen Grundsätzen auch z. B. die HUMMEL'schen Conzerte (nicht dagegen etwa die MOZART'schen Conzerte — wir meinen die Originale, nicht ihre antiquirende Ver-„hummel"-ung) mit HUMMEL's eigener — in seiner Klavierschule genügend mitgetheilten Fingersetzung, ohne modernisirende Erleichterung oder Erschwerung gespielt werden müssen.

Die jeder einzelnen Etüde beigefügten instructiven Anmerkungen überheben uns der Mühe, dasjenige an unserer Arbeit zu generalisiren, was an seinem speciellen Orte im Zusammenhange mit der praktischen Uebung von selbst einleuchten wird. Beiläufig erwähnen möchten wir jedoch noch, dass wir im Puncte der dynamischen Vortragsbezeichnungen es angemessen gefunden haben, die vom Autor etwas skizzenhaft kundgegebenen Intentionen genauer zu detailliren. Aehnliche Nachhülfe schien uns betreffs der Legato-Bogen, der Staccato-Pünctchen nothwendig. Eine ganz besondere Sorgfalt haben wir auf eine möglichst anschauliche Darstellung des Textes verwendet und dabei das moderne Princip befolgt, alle der rechten Hand zur Ausführung übertragenen Noten in das obere, alle der linken Hand zugetheilten in das untere Notensystem einzuzeichnen, ferner bei Parallelbewegungen zweier Stimmen den Luxus doppelter Querbalken zu vermeiden u. s. w. Hinsichtlich der Metronombezeichnungen, die, wie bereits gesagt, genau nach dem Original copirt worden sind, können wir nicht verschweigen, dass uns dieselben in der Mehrzahl von übertriebener Raschheit erscheinen, nicht blos rücksichtlich des vom Uebenden zu nehmenden, sondern auch des ihrem Vortrage als Musikstücke zukommenden Zeitmasses. Möglich, dass ähnlich wie es bei BEETHOVEN und neuerer Zeit bei SCHUMANN vorgekommen (letzterer soll während einer ganzen Productionsperiode nach einem defecten „Mälzel" metronomisirt haben), der Compass J. B. CRAMER's sich zu unserer Normalpyramide wie ein Fahrenheit zu einem Réaumur verhalten hat.

Ueber des Componisten Leben und Wirken erhält man Auskunft in FÉTIS: „Biographie universelle", II. Auflage, 1866, — GASSNER's „Universal-Lexikon der Tonkunst u. s. w. Auf C. F. WEITZMANN's „Geschichte des Klavierspiels" ist bereits im Eingange verwiesen worden; das über CRAMER's Verhältniss zu Vorgängern und Nachfolgern daselbst Gesagte ist vollkommen zu unterschreiben.

Leider haben wir trotz mannichfacher Bemühung nichts Genaues bezüglich der Daten der successiven Veröffentlichung von CRAMER's Etüden ermitteln können, deren Feststellung nicht blos von historischem Interesse sein würde. Das zweite Heft ist 1810 bei Breitkopf & Härtel erschienen (wann in England?) und es wird in der betreffenden Anzeige der „Allgem. musikal. Zeitung" darauf hingewiesen, dass das erste Heft bereits in fünf Ausgaben verbreitet sei und zu den vorzüglichsten der im letzten „Quinquennium" (1805—1810) erschienenen Etüdenwerke gehöre.

Hans v. Bülow.

50 ausgewählte Klavieretüden von J. B. Cramer,

revidirt von Dr. Hans von Bülow.

1.

Allegro. ♩= 132. M.M.

sempre legatissimo

ff *p*

cresc.

(5)

(10)

ff *f* *dimin.*

(15)

cresc.

ten.

fz

(20)

dimin.

p

più p

pp

Anmerkungen.

1. Jede Hand übe ihren Part zuvörderst allein, in langsamen Zeitmasse und gleichmässiger Stärke. Zur Gegenprobe diene hierauf der Versuch, das Zeitmass zu beschleunigen und ein unterschiedsloses *mezzo piano* an die Stelle des *forte* zu setzen. Beim Hervortreten der geringsten Undeutlichkeit kehre man hierauf zur ersten Methode zurück. Das Zusammenspiel beider Hände beginne erst nach erlangter Bewältigung der mechanischen Schwierigkeiten. Das Studium des Vortrages der „*crescendo's*" und „*diminuendo's*" u.s.w. hat sich hierauf in gleicher Weise zu entwickeln, d.h. dem Zusammenspiel beider Hände hat die Uebung jeder einzelnen Hand in richtiger Ausführung der dynamischen Vorschriften wiederum vorherzugehen. Diese Grundsätze sind natürlich für das Studium aller dieser Etuden zur Geltung zu bringen.

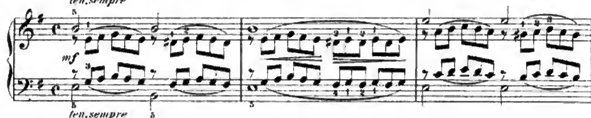
2. Der Lehrer dringe auf ein systematisches Arpeggiren, wo diese Ausführungsart vorgeschrieben ist, ebenso gewissenhaft auf die Unterlassung der Manier des successiven Anschlagens, wo dieselbe nicht ausdrücklich vorgezeichnet ist. Die Gestattung der geringsten Willkür in diesem Puncte, beim Anfange des Unterrichts, führt unausrottbare Nachtheile mit sich.
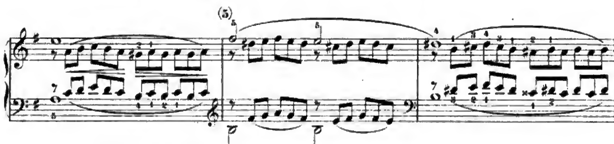
Der erste arpeggirte Accord werde folgendermassen ausgeführt: der zweite Tact 10.
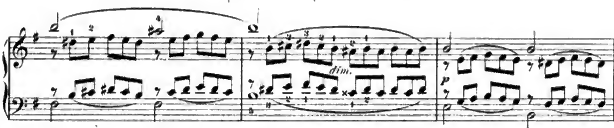
Der Unterschied in der Ausführung der beiden arpeggirten Accorde ist einestheils bedingt durch deren verschiedenen Dauerwerth, andertheils durch die Verschiedenheit des Zusammenklangs ihrer Formen in beiden Händen. Die Nothwendigkeit des Nach Einanders beider Hände in Tact 1 ergiebt sich aus der Klangdürftigkeit, welche durch eine ähnliche Ausführung wie in Tact 10 desshalb entstehen würde, weil die Oberstimme in einer Entfernung von drei Octaven nur die Basstöne verdoppelt.
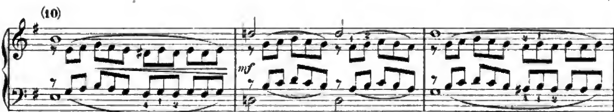
2.
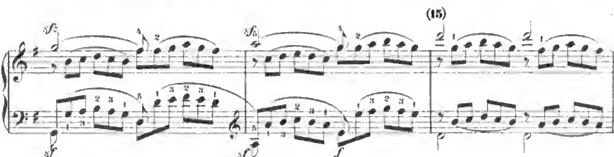
Allegro. 𝅗𝅥 = 88.
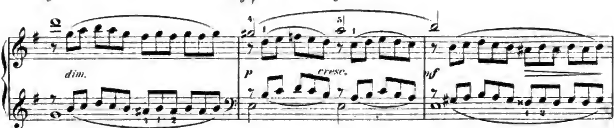












(20)

cresc.

f

dimin.

(25)

mf

(30)

sf

dimin.

ten.

p

più p

pp

Anmerkungen.

1. Festes Aufsetzen der äusseren Finger und Verbleiben auf den ihnen zukommenden Tasten ist Hauptbedingniss einer erspriesslichen Uebung dieses Stückes.

2. Die Bewegung der Mittelfinger in beiden Händen hat bei gleichmässiger Leichtigkeit dennoch stets den natürlichen melodischen Ausdruck der Figur zu wahren, d.h. beim Aufsteigen ein wenig anzuschwellen, beim Zurückgehen ein wenig abzunehmen

3.

Moderato espressivo. ♪= 138.

p

cresc.

(5)

sf

f

dimin.

(10)

p

cresc.

(15)

f

dimin.

p

(20)

cresc.

mf sf sf

dimin.

(25)

p

cresc.

mf sf sf

(30)

sf

dimin.

p smorz.

Anmerkungen.

1. Die scheinbare Unbedeutendheit der der linken Hand in dieser Etude zuertheilten Rolle verführe nicht zum Glauben an einen möglichen Dispens von der bei No 1. gegebenen Vorschrift des separaten Studiums jeder Hand. Die Anwendung derselben wird vielmehr gerade hier auf das musikalische Interesse an dem Stücke anregend wirken und somit auch dem Spiele der rechten Hand mittelbar zu Gute kommen.

2. Eine theilweise Veränderung des Cramerschen (auf den ersten Anblick vielleicht bequem erscheinenden) Fingersatzes schien dem Herausgeber (wie an vielen anderen Stellen) nothwendig um dem vernachlässigten „vierten“ Finger jede mögliche Gelegenheit zur individuellen Ausbildung zu geben. Eine mustergiltige Handhaltung ist wesentlich durch diese Emanzipation des vierten Fingers bedingt.

4.

Allegro con spirito. ♩= 132.

f e sempre legato

(5)

dimin.

(10)

cresc.

(15) *f* *dimin.* *p* *cresc.* *cresc.* *f* *ten.* *dimin.* (20) *mf* *cresc.* (25) *fz* *fz*

Anmerkungen.

1. Eine zweckmässigere Vertheilung der Figuren in Tact 14 – 17, auch 25 unter die beiden Hände schien aus rhythmischen wie rein mechanischen Gründen geboten. Zu den letzteren zählt die Regel, bei Kreuzung der Hände den Gebrauch der Daumen zu vermeiden, welche durch Heranziehung der ganzen Handfläche in das Spiel die Leichtigkeit der Bewegung jeder Hand verkümmern.

2. Der für Tact 10 und 11 gegebene Fingersatz ist für alle ähnlichen Rückungen massgebend: je mehr Obertasten in Berührung kommen, desto seltner werde der Daumen gebraucht und umgekehrt.

5.

Allegro moderato. ♩ = 114.

pp

ten. sempre legato

cresc.

(5)

f

pp

(10)

cresc.

f

(15)

ff

pp

(20)

cresc.

f

dimin.

sf

(25)

cresc.

f

ten.

più f

ten.

ff

(30)

dimin.

(35)

p *dimin.*

ten.

Anmerkung.

Eine Transposition dieser Etude nach G moll und F moll dürfte ihre technische Nützlichkeit noch vielseitiger erproben, wie andererseits die Uebung des Transponirens zum Vortheil der Gehörs- und musikalischen Verstandesentwickelung des Schülers nicht frühzeitig genug empfohlen werden kann. Vergleiche das Vorwort.

6.

Moderato. ♩ = 100.

p

sempre legato

(5)

(10)

ten.

(15)

cresc. *dimin.*

p

(20)

(25)

pp

Anmerkungen.

1. Die pädagogischen Erfahrungen des Herausgebers haben ihm die relative Unbrauchbarkeit dieser Etude in der Tonart des Originals (D dur), ein wirklich claviermässiger Fingersatz ist für Hände geringerer Ausdehnung bei ununterbrochenem Legatospiele schon im Uebergange des ersten in den zweiten Tact unauffindbar, ebenso evident dargethan, als ihre Zweckdienlichkeit in der Transposition nach Des dur.

2. Auf ein genaues Festhalten des Daumens der linken Hand in den Tacten 9, 13. und 14, während der Zeigefinger auf dem letzten Achtel überzuschlagen hat, kann nicht streng genug geachtet werden. Dergleichen Vorübungen zum „polyphonen" Spiel wird gewöhnlich nicht die gebührende Aufmerksamkeit gewährt.

3. Zu empfehlen ist ferner eine Versetzung der Etude nach C dur, wobei die unausbleiblichen Applicaturveränderungen der Intelligenz des Lehrers anheimgestellt werden können.

7.

Moderato con espressione. ♩= 132.

p

(5)

poco più f

ten.

mf

(10)

sf

sf

(15)

cresc.

f

(20)

(25)

ten.

dimin.

p

(30)

ten.

dimin.

pp

Anmerkungen:

1. Zunächst wird diese Etude als eine Geläufigkeitsübung für die linke Hand aufgefasst werden. Der Lehrer achte darauf, dass in dieser Beziehung das Gefühl für die Führung des Basses inmitten der Bemühungen um gleichmässigen Anschlag stets rege bleibe. Dieses Gefühl hat sich in einer wenn auch nicht allzu merklichen, Accentuirung der die Modulationsschritte kennzeichnenden Töne kund zu geben. Es versteht sich von selbst, dass die Accente nicht ohne Noth zu häufen sind, wie denn z.B. die Tacte 1 und 2 eine wiederholte Betonung der tiefsten Note nicht zulassen, Dagegen sind im Tact 5 neben dem ersten und dritten Viertel auch das vierte und achte Achtel leise zu markiren, in Tact 6 und 7 jedes Viertel, wogegen in den Tacten 23 u. 31 das zweite Viertel wegen der ruhenden Harmonie keinen Accent verträgt.

2. Nicht minder nützlich wird sich das Separatstudium der rechten Hand für verständigen und schönen Vortrag erweisen. Auf Beobachtung des scheinbar complicirten Fingersatzes ist sorgsam zu wachen; die Rücksicht auf die verschiedenen Anschlagsarten und die richtige Declamation der melodischen Phrase haben ihn dictirt.

3. Der Doppelschlag im Tact 20 kann auf zweierlei Art ausgeführt werden, entweder: oder: doch ertheilt der Herausgeber der letzteren Weise den Vorzug, weil sie die Integrität der Tonfolge (Ruhe auf dem zweiten Viertel) rhythmisch strenger festhält und die auf dem dritten Achtel durch den Zusammenklang mit dem Basse entstehende Dissonanz $\frac{a\sharp}{g}$ nicht übelklingend genannt werden kann.

8.

Allegro brillante. ♩= 152.

f *fz*

(5)

fz

fz

ten.

(10)

ten.

(15)

(20)

dimin.

p *cresc.*

(25)

ff

(30)

dimin. sempre *simili*

ten. *ten.* *ten.*

p *morendo* *pp*

Anmerkungen.

1. Betreffs Ausführung der arpeggirten Accorde im ersten und letzten Tacte vergleiche die Note zur Etude 1.

2. Die in beiden Händen abwechselnd vorkommenden „*staccati*" sind sehr straff auszuführen. (Tacte 13–16.)

3. Besondere Beachtung verdient die Episode (Tacte 21–25) sowohl wegen des Fingerwechsels in der Figur der rechten Hand, als wegen der Sprünge mit dem Zeigefinger der linken beim Ueberschlagen.

4. Trotz ihrer grossen Familienähnlichkeit mit der Etude 1 ist sie durch erstere nicht überflüssig geworden.

9.

Moderato. 𝅗𝅥 = 62.

p

(5)

(10)

(15)

marc.

(20)

(25)

(30)

(35)

cresc.

(40)

p

(45)

cresc.

f

(50)

(55)

f *dimin.*

(60)

pp

Anmerkungen.

1. Zu fruchtbarerer Benutzung der Unabhängigkeitsübungen des vierten und fünften Fingers der rechten Hand wird empfohlen, die Zahl der Bewegungen in jedem Tact mindestens zu verdoppeln, also:  u. s. f.

2. Händen von geringerem Spannvermögen werden hauptsächlich nur die Tacte 1, 4, 12 und 28 zu schaffen machen. Die statthaften Erleichterungen sind als individuell bedingte dem Ermessen des Lehres zu überlassen.

3. Ueber dem technischen Zwecke dieser Etude werde das Studium ihrer musterhaften Form und ihres melodischen wie modulatorischen Gehaltes nicht vernachlässigt.

4. Versetzungen der Etude in die Tonarten Cis moll und H moll werden sich technisch wie als Uebungen in praktischer Verwerthung der ersten Harmoniekenntnisse sehr förderlich erweisen.

10.

Allegro non troppo. ♩= 72

f

(5)

(10)

(15)

cresc.

ten.

ff

(20)

sf

ten.

Anmerkungen.

1. Da für jedes mechanische Specialstudium eine gewisse Continuität ebenso zweckmässig als nothwendig ist, so hat der Herausgeber auf die vorhergehende Uebung für den vierten und fünften Finger die gegenwärtige und die folgende Trillerübung folgen lassen. Es bedarf keiner näheren Auseinandersetzung, dass in der vorliegenden Uebung ausserdem ein neues technisches Bildungsmoment hinzugetreten ist: die schwächeren Finger werden zu gleichmässig leichten und behendem Anschlage mit den stärkeren vereinigt. Ausserdem soll die Fähigkeit schnellen Zusammenziehens der Finger nach plötzlicher Ausdehnung erworben werden, wobei die ganze Hand an abgerundete Bewegungen dermassen zu gewöhnen ist, dass sie dieselben im Zustande der Ruhe zu vollziehen scheinen soll.

2. Auf eine genaue Fingersatzbezeichnung für die linke Hand legt der Herausgeber ein besonderes Gewicht. Seine Erfahrungen von der Macht des Gesetzes der Trägheit haben ihn gelehrt, dass eine Applicatur wie die „übliche" bequeme: allzuhäufig zu folgendem, hörbaren oder vielmehr nicht hörbaren Resultate führt: In polyphonen Stücken werden durch derartige dilettantische Ausführung mitunter die gröbsten Missverständnisse betreffs Stimmführung gefördert. Terzenpassagen, wie beispielsweise die noch dazu „piano" auszuführenden im Presto der Beethovenschen Cis moll Sonate Op. 27 № 2 Tact 47, 48, 53 und 54 bedürfen zu correcter Wiedergabe ähnlicher Applicaturen, zumal der tiefere Tastenfall unserer heutigen Klaviere die Unterwerfung unter das genannte Trägheitsgesetz weit mehr befördert, als diess in früheren Epochen des Klavierspiels unter der Herrschaft der Wiener Pianoforte-Mechanik der Fall gewesen sein mag

11.

Andante. ♪ = 112.

simile (5)

dolce legato

(10)

mf

simile (15) (20)

dimin. *p*

(25)

ten.

ten.

(30)

(35)

(40)

Anmerkungen.

1. Statt der vier Trillernoten, welche das Original dem Achtel zukommen lässt, hat der Herausgeber sechs vorzuschreiben nützlich erachtet.

2. Der Beginn des Trillers mit dem oberen Nebentone rechtfertigt sich aus der Bedeutung, welche er in diesem Stücke einnimmt, aus der nothwendigen Rücksicht auf die Glätte des Nachschlags, aus dem vorhaltsartigen Reize, den er hierdurch gewinnt, während eine harmonische Undeutlichkeit nirgends herbeigeführt wird.

3. Ausnahmen ergeben sich in Tact 25, 27, 35 und 37 der linken Hand, wo ein Beginn mit der Nebennote eine Trübung der Harmonie in deren wesentlichstem Bestandtheile ihrer Grundlage, im Basse bewirkt haben würde.

4. In Tact 13_15 erschien eine kritische Revision der Partes der linken Hand unerlässlich, der im Original von einer unbegreiflichen Dürftigkeit ist

12.

Lento. ♩= 76.

cantabile

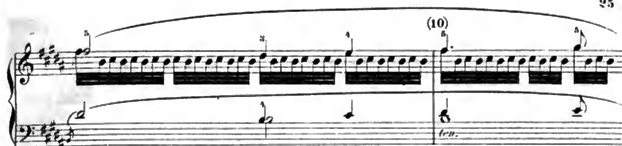
dolce

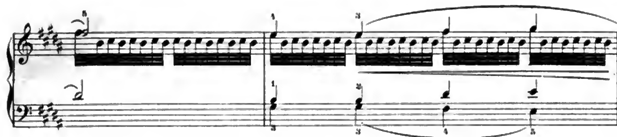
ten.

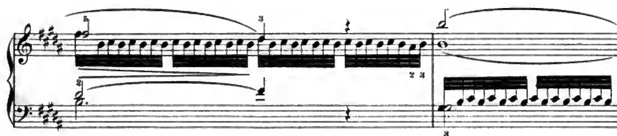
ten.

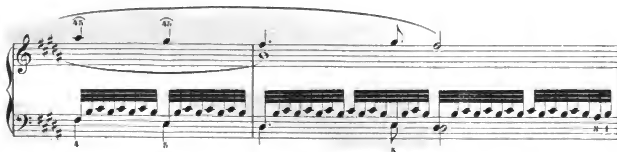
cresc.

f
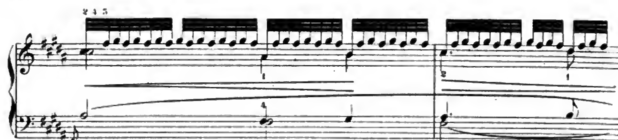

(10)
ten.
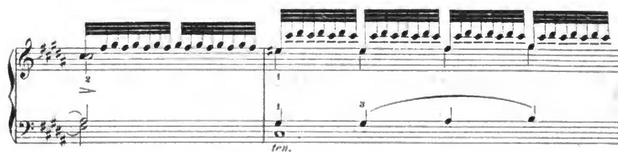


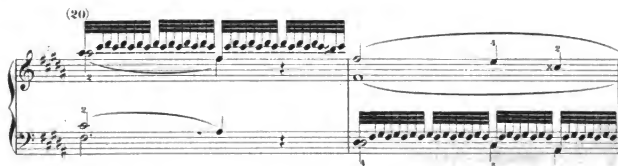


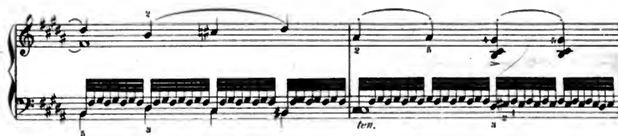


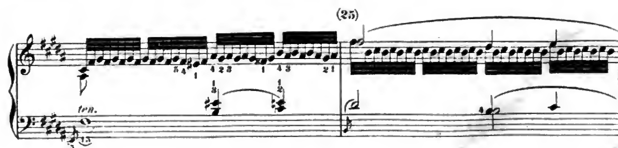

(15)

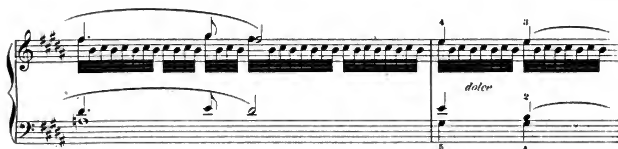


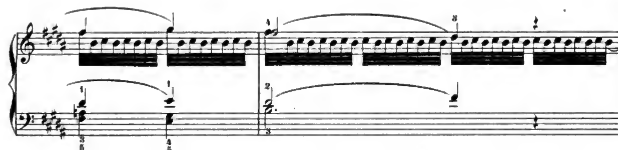

ten.

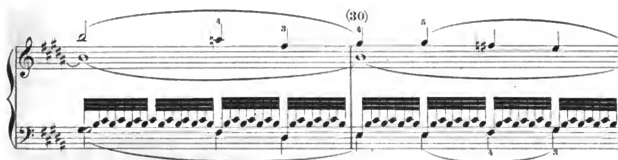

(20)

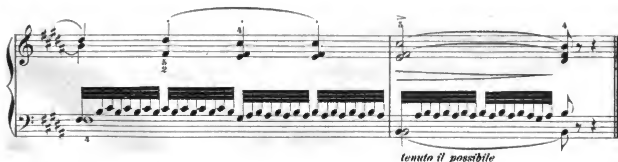

ten.


(25)
ten.









Anmerkung.

Als Gegenstück zur vorhergehenden Etude schien die gegenwärtige hier ihre angemessene Stelle finden zu dürfen. Wie im Klavierspiel alle sogenannte „Kraft" auf durch Uebung erlangter Beweglichkeit der Finger beruht, so wird die in den vorigen Studien errungene Selbständigkeit des vierten und fünften Fingers hier dem Vortrage der Oberstimme als Anschlagsfertigkeit zu Gute kommen. Durch das genaue Ausschreiben der Trillerbewegungen hofft der Herausgeber jener mitleiderregenden Rathlosigkeit abgeholfen zu haben, welche z. B. in den letzten Sätzen der Beethovenschen Sonaten Op. 53, 109, 111 (auch im ersten von Op. 106) häufig zu den allerverkehrtesten praktischen Interpretationen zu verleiten pflegt.

13.

Vivace. ♪=100.

mf e leggiero

ten. *ten.*

sempre sopra la mano destra

ten. *ten.*

(5)

ten. *ten.*

ten. *ten.*

(10)

ten.

ten. *ten.*

Anmerkungen.

1. Der seltene Gast eines $\frac{9}{16}$ Tactes ist ganz nach Massgabe des häufigeren $\frac{9}{8}$ Tactes aufzunehmen. Nächst den Hauptaccenten, welche auf das erste, vierte und siebente Sechzehntheil fallen, verdienen je das dritte, sechste und neunte einen leisen Nebenaccent.

2. Technisch zweckdienlich würde es übrigens sein, – nebenbei – zur Uebung in der Egalität des Ablösens beider Hände, die gewissermassen in eine einzige zu verwachsen haben, an die Stelle des $\frac{9}{16}$ Tactes einen $\frac{3}{8}$ resp: $\frac{6}{16}$ Tact zu fingiren, demnach statt der vorgeschriebenen:



auch folgende Betonung zu üben:



14.

Allegro. ♩. = 92.

pp cresc.

(5) f

(10) dim. pp cresc.

(15) f

(20) dim. pp cresc.

(25) f

(30) *p* *cresc.* *ff*

(35) *poco a poco dim.*

(40) *pp* *cresc.*

(45) *ff*

(50) *dim.* *p*

Anmerkungen.

1. Wie die neuere Vortragsschule sich im Allgemeinen unbedingt zu dem Grundsatze A. B. Marx's bekennt, dass das technische von dem geistigen Studium nirgends zu trennen sei, vielmehr stets Hand in Hand zu gehen habe, wodurch dann den Gefahren des Verdummens und Verstampfens durch die Uebung des musikalischen Handwerks vorgebeugt wird, so muss eine angemessene correcte technische Ausführung dieser Etude deren so plastisch veranschaulichten Charakter stürmischen Auf- und Abwogens gleichzeitig zur Darstellung bringen.

2. Die Begleitung der linken Hand ist mit der bereits mehrfach auch für das scheinbar Unwesentlichere dringend anempfohlenen Gewissenhaftigkeit einzeln zu üben.

3. Bezüglich des Vorschlags in Tact 1, 3, 11, 13 u.s.w. sei bemerkt, dass auch der kürzeste Vorschlag gleich allen Verzierungen, zu denen er ja zählt, streng in den Tact, zu welchem die ihm folgende Hauptnote gehört, einzutheilen, nicht ausserhalb der Schwelle des vorhergehenden Tactstriches zu verbannen ist.

Man scheue sich nicht vor der so blitzschnell vorübergehenden Dissonanz 

wohl aber vor dem Octavschritte: 

u.s.f.

15.

Allegro. ♪= 138.

f

(5)

dim.

(10)

f

(15)

f

(20)

f

secco

p

Aumerkungen.

1. Die bei Nº 1 gegebene Vorschrift für richtige Ausführung der arpeggirten Accorde wird, falls es deren bedürfte, in dieser wie der folgenden Etude ihre einleuchtendste Rechtfertigung finden. Die akustischen Unsauberkeiten, welche durch ein Vor-Anschlagen der tieferen Töne des betreffenden Accordes im Zusammenklange mit den einer andern Harmonie angehörigen Noten der figurirten Stimme entstehen müssen, werden jedes feinere Gehör verletzen und den Lehrer veranlassen, sich in diesem Puncte von vornherein nicht der geringsten Toleranz gegen Nachlässigkeiten des Schülers schuldig zu machen.

Die Ausführung wird hier nochmals veranschaulicht: Tact 1. bei langsamerer Bewegung eventuell auch. Tact 8.

2. Für Anfänger insbesondere ist darauf zu sehen, dass die ersten Uebungen dieses Stücks im langsamsten Zeitmasse, mit möglichsten Kraftaufwande und vollem Bewusstsein jedes einzelnen Tones, vor dessen Anschlag der Finger sogar ziemlich hoch gehoben werden muss, vor sich gehen.

3. Nach Ueberwindung der ersten mechanischen Schwierigkeit, nach erlangter Vertrautheit mit den wechselnden Intervallen u.s.f. sind die aufsteigenden Gänge „*crescendo*“ die absteigenden „*diminuendo*“ zu üben.

4. Betreffs der kurzen Vorschläge in Tact 7 gilt die für Arpeggien ertheilte Vorschrift. Vergl. auch die Anmerkung 3 zu Nº 14.

16.

Allegro. ♩. = 138.

f

(5)

(10)

p

(15) *cresc.* *f* *dim* *p*

(20) *cresc.* *f*

ten (25) *f*

(30)

Anmerkung.

Alle zur vorhergehenden Etude gegebenen Glossen gelten auch für deren vorliegendes Gegenstück. — Wiewohl es sich von selbst versteht, sei noch empfohlen, den Schüler die Tacte paarweise üben (repetiren) zu lassen.

17.

Allegro agitato. ♩. = 88.

sfz *sfz* *sfz* *sfz*

il Basso marcato ma leggiero

dim.

(5)

sfz *sfz*

sfz *sfz*

(10)

sfz *sfz*

dim.

cresc.

f

Anmerkungen.

1. Es wird empfohlen, die Figur mit Verdreifachung der ersten Noten, also folgendermassen zu üben: u.s.w.

2. In Hinsicht auf den Fingersatz für die linke Hand in Tact 4, 8, 16, 24, 28 wird die Note 2 zu №10 in Erinnerung gebracht.

3. Der Lehrer achte ferner streng darauf, dass für Dreiklänge enger Lage in der linken Hand nicht der dilettantisch beliebtere fünfte Finger statt des vierten in Anwendung gebracht werde.

Zum Zwecke deutlichen rhythmischen Aussprechens ist der Part der linken Hand (wie überall) separat zu üben. Die darauf verwendete Zeit wird sich lohnen.

18.

Allegro moderato. ♪= 132.

mf ten.

(5)

cresc. ten. p

ten.

(10)

sfz

(15)

sfz sfz sfz sfz

(20)

(25)

(30)

Anmerkungen:

1. Da in dieser Etude keine typische kürzere Figur durchgeführt wird, vielmehr mannichfaltige Figuren an einander gereiht erscheinen, so ist es als zweckmässig anzurathen, zusammengehörige kleinere Gruppen je einem besonderen Vorstudium zu unterwerfen. So werde z.B. Tact 1 erst allein, dann in Verbindung mit Tact 2 geübt, ferner die Figur in Tact 3 weitergesponnen, ebenso die in Tact 9 auftretende u.s.w.

2. Dass der Part der rechten Hand ebenfalls ein besonderes Eingehen verlangt, liegt am Tage: eine sorgfältige Aufmerksamkeit ist namentlich der richtigen Phrasirung, der musikalischen Interpunction zuzuwenden, welche durch den Anfang und das Ende der *Legato*-Bogen genau gekennzeichnet ist.

3. Nachfogende Ausführung der Trillerstelle (Tact 2, 6, 8 u.s.f.) mag als noch geschmackvoller, wie die Tact 2 ausgeschriebene neben dieser notirt werden. oder:

Durch den verzögerten Eintritt des *cis* gewinnt die Nebennote *d* eine erhöhte melodische Vorhaltsbedeutung. Diese Ausführungsweise ist namentlich für Tact 26 zu empfehlen, um eine zufällige Quintenparallele von Oberstimme und Base $\frac{d\ cis}{g\ fis}$ zu vermeiden.

19.

Presto. ♩. = 100.

f

(5)

(10)

(15)

ten.

dim.

(20)

p smorz.

più p

pp cresc.

(25)

f

ff

sfz

non legato

ten.

Anmerkung.

Diese Etude war als № 2 (wie im Original) nicht an ihrem Platze. Der Wechsel zwischen raschem Ausdehnen und Zusammenziehen der Hand, die an die schwächeren Finger gestellten Zumuthungen verlangen schon einen höheren Grad technischer Entwickelung als er bei № 1 vorausgesetzt wird. Nachdem jedoch die Uebungen 9, 10, 17 vorausgegangen sind, wird die Aufgabe jetzt unschwer gelöst werden können. Die Nothwendigkeit der Separatübung für die linke Hand braucht nicht erst nachgewiesen zu werden.

20.

Moderato. ♩. = 84.

mf ten.

ten.

ten.

ten.

(5)

dolce ten.

ten.

ten.

(10)

p ten. cresc. ten.

f ten. ten.

f *dim.* *p* *cresc.*

(15)

f *dim.*

p *ten.* *poco cresc.* *ten.*

mf *f*

(20)

ff *dim.*

p *più p* *ten.* *pp*

Anmerkungen.

1. Die chromatischen Schritte in der Figur der rechten Hand sind Anfangs mit Vorzug zu accentuiren.

2. Nicht zu unterschätzen ist die Nebenbedeutung dieser Etude als *Staccato* - Uebung für die linke Hand. Der Phantasie des Spielers schwebe dabei der Effect eines *Pizzicato* auf dem Violoncell vor: Der Fingersatz wird genauer Beachtung empfohlen.

21.

Allegretto. ♩. = 132.

mf simile sfz

(5)

sfz marc. p

(10)

p f

(15)

mf sfz

(20)

sfz

(25)

cresc.

(30)

ff

sfz

dim.

(35)

sfz

sfz

sfz

(40)

cresc.

f

p.

(45)

f

p.

ff

Anmerkungen.

1. Doppelgriffe, wie die gegenwärtigen, sind von Anfängern leichter zu bewältigen als z.B. Terzengänge, weil die Kraft der ganzen Hand die Schwäche der einzelnen Finger zu unterstützen vermag. Hauptaugenmerk ist auf ein elastisches Aufheben der Hand nach je einer Bindung von zwei Noten zu richten, so dass die Ausführung folgende Gestalt annimmt:

u.s.w. Ja, es ist sogar anzurathen, zur Uebung hierin eine noch längere Pause eintreten zu lassen. z. B.

2. Der linken Hand ist Gelegenheit geboten, ihre im vorigen Stücke begonnenen *Staccato* - Exercitien fortzusetzen. Die eingestreuten Zwei- und dreifässigstel (Tact 8 10 u.s.w.) erfordern grosse Schnellkraft.

22.

Allegro. 𝅗𝅥. = 104.

f sempre legato (5) *p*

(10)

cresc. (15) *f*

dim. (20) *p*

cresc. (25) *f*

f (30)

Anmerkungen.

1. Ein vollendeter Vortrag dieses schönen Musikstücks erheischt zwar schon ein ziemlich reif entwickeltes theoretisches Bewusstsein des Spielers, jedoch kann auch durch die reintechnische Beschäftigung mit dieser Etude auf jene Entwickelung mit Erfolg hingearbeitet werden. Aufgabe des Lehrers bleibt es, die im individuellen Falle angemessenen Erklärungen in harmonischer Beziehung zu gewähren, z. B. dem Schüler die Stellen anzugeben, wo die Bassnote als weitertönend zu denken ist, ihm die jedesmalige Tonalität begreiflich zu machen, vor Allem aber die Gefühlsempfänglichkeit für die melodischen Flexionen der einzelnen Stimmen, wie ihr contrapunctisches Zusammentreffen anzuregen.

2. Die Nothwendigkeit der Separatübung jeder Hand versteht sich von selbst.

3. In Tact 15-17 hat der Herausgeber es für praktisch gehalten, die höchst unbequeme Kreuzung beider Hände – allerdings zu Ungunsten der „optischen" Erscheinung – durch einfache Vertauschung der Stimmführung zu eliminiren.

23.

Allegro non tanto. ♩. = 138.

simile

mf

il Basso sempre tenuto e marcato

(5)

(10)

(15)

cresc.

dim.

cresc.

(20)

dim.

(25)

(30)

(35)

p

(40)

mf

(45)

sf

sf

(50)

f

(55)

dim.

p

più p

pp

Anmerkungen.

1. Diese Etude bildet jedenfalls die beste Einleitung zur Uebung im Terzenspiel. Durch das abspringende vierte Sechzehntheil – beiläufig eine erspriessliche Uebung in der Elasticität – wird der Ermüdung vorgebeugt;

Als Vorstudie wird Vervielfältigung der ersten Hälfte der Figur empfohlen: Als Nebenstudien mögen folgende Varianten Platz finden. und

2. Die Octavenschritte der linken Hand sind möglichst markig und bestimmt zu spielen. Der Lehrer verhüte hier das Einschleichen jener gutgemeinten dilettantischen Unart, durch Einwechseln des Daumens unter gleichzeitigem (weil dadurch unvermeidlichen) Verlassen der tieferen Note der Octave eine Verbindung mit der darauf folgenden höheren Octave herstellen zu wollen. (Nicht minder rügenswerth ist die umgekehrte Manier, beim Abwärtsschreiten den fünften Finger der linken Hand in den dritten einzuwechseln und die höhere Octave fallen zu lassen.)

24.

Allegro vivace. ♪= 160.

mf *ten.*

(5) *ten.*

ten.

(10) *f* *p* *f*

sfz *sfz* (15) *dim.*

ten.

Anmerkungen.

1. In dem vorgeschriebenen lebhaften Zeitmasse dürfte diese Etude für den Schüler bei der anzunehmenden technischen Entwickelungsstufe noch kaum zu bewältigen sein. Diess hindert jedoch nicht, dass deren Studium in langsamern Zeitmasse nicht als verfrüht zu betrachten sei. Der Lehrer wird gut thun, nach Verlauf einer gewissen, dem weiteren Studium der Etudensammlung gewidmeten Zeit auf dieses Stück zurückzugehen – überhaupt die Recapitulationsmethode systematisch zu befolgen.

2. Auf präcises und ebenso fühl- als sichtbares Aufheben der Finger am Ende eines Legatobogens ist nachdrücklich zu achten.

3. Bezüglich der in Gestalt von Vorschlägen erscheinenden Arpeggien der linken Hand wird auf früher Gesagtes zurückgewiesen (Anmerk. zu Nº 1 und 14.) Da der kurze Vorschlag den Bass des Accordes darstellt, so ist er um so entschiedener zu markiren, als der ihm nachschlagende Ton durch seine Dauer das Ohr stärker frappirt.

In Rücksicht auf die Triolen der rechten Hand wird sich die Ausführung folgendermassen zu gestalten haben:

Tact 4.

25.

Maestoso energico. ♩. = 108.

f

f

(5)

f

dim.

p

cresc.

(10)

f

(15)

p

(20)

cresc.

dimin.

cresc.

f

(25)

decresc.

p

Anmerkungen.

1. Das kräftige Hervorheben und Abstossen der Bassnote (des ersten von je sechs Sechzehntheilen) darf zu keiner Verzögerung des Eintritts der Begleitungsfigur führen, welche als eine selbstständige Mittelstimme aufzufassen ist.

2. Bei der Erscheinung des Figurenmotivs in der rechten Hand soll das erste Sechzehntheil zwar stets markirt aber nur in Tact 9-12 mit einem Abstossen verbunden sein.

3. Zur Beseitigung rhythmischen Missverständnisses ist an den betreffenden Stellen anstatt des Viervierteltactes der Zwölfachteltact eingeschrieben worden.

4. Um die Schwierigkeit des Wechsels von *Legato* und *Staccato* in der linken Hand Tact 13-15 zu bemeistern ist es rathsam anfänglich folgende Betonung (als Viertelnote) zu üben:

u.s.w.

50 ausgewählte Klavieretüden von J. B. Cramer,

revidirt von Dr. Hans von Bülow.

Allegro con brio. ♩ = 152.

26.

f *simile*

(5) *f*

simile *dim.*

(10) *cresc.* *p* *f* *cresc.*

f

(15) *p* *simile* *cresc.* *dimin.* *p*

(20)

cresc.

(25)

dimin.

mf

(30)

(35)

dimin.

pp

dimin.

pp

Anmerkungen.

Die Vorbereitungen zur Fähigkeit, diese Etude technisch zu bewältigen, sind in № 21 und 23 enthalten. Das bei № 21 über die Elasticität des Anschlags Gesagte findet für die Sextengänge in Tact 17-19, 33-35 wiederum specielle Anwendung, während im Betreff der Terzengänge auf № 23 verwiesen wird. Die linke Hand hatte in den vorhergehenden Etüden allerdings noch keine Gelegenheit, Vorstudien zur Lösung der ihr hier zugedachten Aufgabe zu machen. Aloys Schmitts „Exercices preparatoires" im ersten Theile seiner Etüdensammlung, von welchen vorauszusetzen ist, dass jeder sachverständige Klavierlehrer sich ihrer beim Elementarunterricht bediene, können jedoch bei diesem Anlasse wieder zur Hülfsleistung recapitulirt werden. Auf eine abgerundete präcise Ausführung der Zweiunddreissigsteltriole in den betreffenden Auftacten ist besondere Sorgfalt zu verwenden.

27.

Allegro assai. ♩ = 152.

p

(5)

(10)

mf

(15)

Anmerkungen.

1. Dem von Herrn Louis Köhler in seiner Anthologie der Cramerschen Etuden (klassische Hochschule, Heft 1) ertheilten Rathe, die erste Figur „im Sinne eines *Legatissimo*" folgendermassen zu üben: R. H. [musical example] L. H. [musical example] ist vollkommen beizupflichten.

2. Hiermit zu verbinden wäre noch eine häufige (etwa viermalige_ wodurch der ganze Tact verdoppelt würde) Repetition der Figur im Zweiten Viertel: [musical example]

Tact 8 werde auch absteigend (in der linken Hand aufsteigend) geübt; die Tacte 9, 11, 33, 34 mögen zu Specialstudien benutzt werden; in den Tacten 13-16 ist dabei jedes Viertel einmal zu wiederholen, um die Integrität des Rhythmus zu wahren, wie denn überhaupt alles mechanische Ueben von dieser Rucksicht niemals abstrahiren darf.

28.

Moderato assai. ♩ = 126.

mf

simile

(5)

(10)

(15)

Fine.

(20)

(25)

(30)

Dal Segno al Fine.

Anmerkungen.

1. Im Hinblick auf den ersten Theil des Stückes wird man dasselbe den leichteren Etuden beizählen mögen, wiewohl verschiedene Spannungen z. B. in Tact 5 schon entwickeltere Finger voraussetzen. Dagegen sind die eigentlich berücksichtigungswerthen Schwierigkeiten im Mittelsatze zu finden. Die linke Hand wird in den Nöthigungen zum Ausgleiten des Daumens und seinem Zuschreiten auf Obertasten gymnastisches Material eigener Art finden. Besondere Beachtung erheischt die Präcision der Ergänzung der Bassfigur durch den Nachschlag (resp. Auftact) der Oberstimme. Eine gleiche werde auch dem umgekehrten (wenigstens ähnlichen) Falle im Hauptsatze gezollt.

29.

Allegro con brio. ♩= 152.

f *f*

(5)

ten. *ff* (10)

sfz *sfz* *sfz*

dimin. (10) *ten.* *ff*

p *ff* (20) *f*

Anmerkungen.

1. Die bei № 27 empfohlene Methode des Herrn Louis Köhler ist auch hier mit Vortheil in Anwendung zu bringen.

2. Als Vorübung diene ferner folgende vereinfachende Umstellung der Figur:

3. Um ein unbeholfenes Absetzen und Springen bei aufsteigender Verknüpfung der Figuren vermeiden und das vorgeschriebene *Legato* ausführen zu lernen, wird die Vorstudie des Verbindens der je vierten mit dem nächstfolgenden ersten Zweiunddreissigstel sich zweckdienlich bewähren: z. B.

4. Transposition dieser Etüde in andre Tonarten wird in technischer wie musikalischer Hinsicht erspriesslich sein.

30.

Allegro con spirito. ♩ = 160.

f

(5)

p

poco a poco

cresc.

f

(10)

dimin.

p

ten.

Anmerkungen.

1. Diese Etüde schliesst sich der instructiven Tendenz nach an die vorhergehende an; geschmeidige Beweglichkeit der Finger der rechten Hand wird durch dieselbe weiter gefördert werden. Zur Erlangung jeder technischen Geschicklichkeit ist vor Allem Continuität in der Uebung des Gleichartigen erforderlich, andererseits jedoch eine gewisse Varietät, um das Interesse des Spielers nicht abzustumpfen. Diese Varietät wird hier durch den Zwang geboten, den dritten und vierten Finger zu accentuiren, was natürlich durch die Nothwendigkeit bedingt ist, dieselben vor dem Anschlage merklich zu heben.

2. Die Triller im 11. und 12. Tacte haben mit der Hauptnote zu beginnen, weil Grundbassnoten nicht verwischt werden dürfen.

3. Betreffs Ausführung der kurzen Vorschläge in den letzten Tacten wird an das bei Nº 14 und 24 Gesagte zurückerinnert

31.

Presto. ♩. = 104.

cresc.

Anmerkungen.

1. Diese für die Ausbildung der Geläufigkeit der linken Hand unvergleichlich wichtige Etude wird am zweckmässigsten zuvörderst mit Weglassung der tiefen Bassnote (fünfter Finger) geübt. Doch ist darauf zu sehen, dass die Hand beim Beginne jedes Tactes die ungefähre Octavenspannung einnimmt. Ein ähnliches Verfahren ist für die rechte Hand bei Moscheles Op.70. № 3. und Chopin Op.10. № 2. einzuschlagen.) Die Rolle des vierten Fingers erheischt besondere Aufmerksamkeit. Bei der Ausführung im vorgeschriebenen Tempo (vergleiche über diesen Punct das Vorwort) wird die kurze Bassnote, wie es das *staccato* und die Nöthigung eines schnellen Zusammenziehens der Hand mit sich bringt, nur die Geltung eines Zweiunddreissigstels beanspruchen dürfen. Doch hüte man sich vor vorschlagsartiger Arpeggirung des ersten Doppelgriffs.

2. Dass der Part der rechten Hand ein ganz specielles Studium erheischt, bedarf keiner Erörterung. In Bezug auf den Fingersatz vergleiche man die Note 2 zu № 10. Trotz des Legatobogens ist dieselbe *Note* in einer Stimme z. B. Tact 9-11 u.s.O. stets auf Neue anzuschlagen, was aus der gegebenen Applicatur entnommen werden kann.

3. Eine Versetzung der Etude in die Tonarten C moll und E moll wird für musikalisch vorgerücktere Spieler kein müssiger Zeitvertreib sein.

32.

Allegro con fuoco. ♩ = 108.

simile

ten.
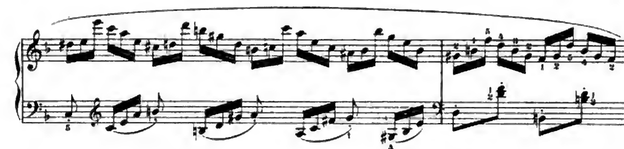
ten.
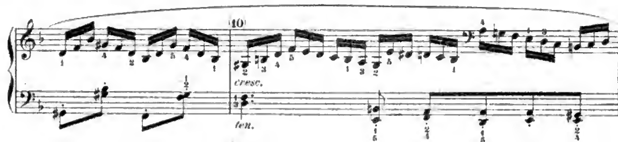
ten.
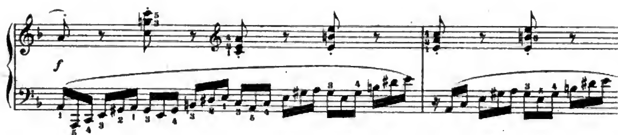
ten.
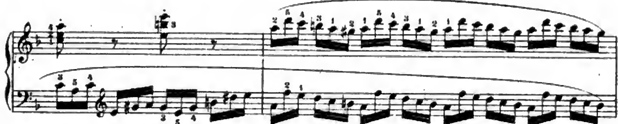
(5)
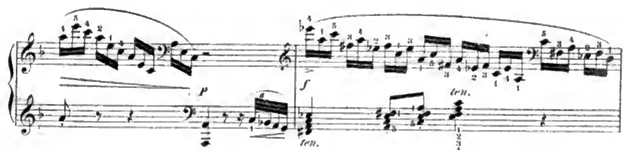
fp
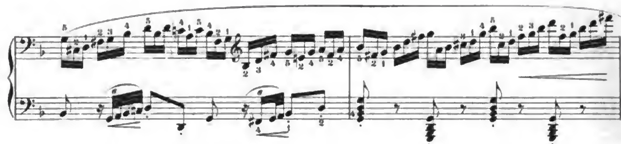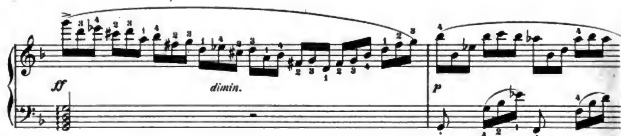



10
cresc.
ten.


f
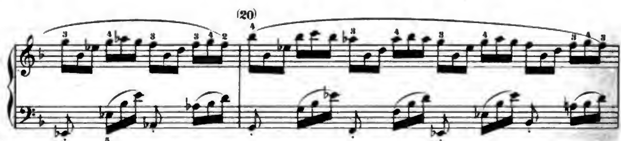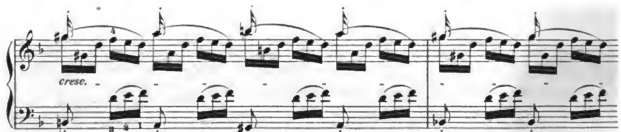



p
f
ten.
ten.
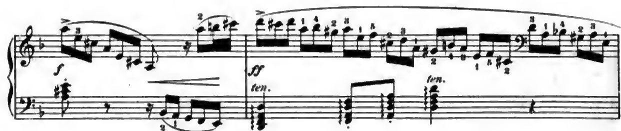




(20)







(25)

dimin.

(30)

p

Anmerkungen.

1. Um das reichhaltige instructive Material, welches in dieser Etude enthalten ist, nach Kräften zu verwerthen, ist jede eigenartige Figur zu einer besonderen Uebung und zwar, wo es irgend angeht in möglichst weitem Umfang der Tastatur zu gestalten. So kann Tact 1 eine Octave tiefer weiter geführt werden, ebenso Tact 4: Tact 7 möge ein Dutzend Mal einzeln repetirt werden, ebenso Tact 10 und 21. Die Passagen der linken Hand in Tact 11-13, sowie 27-29 sind auch in andern Tonarten, wo Tonica und Dominante auf eine Untertaste treffen, zu üben

2. Die nicht mit dem Arpeggio-Zeichen versehenen Accorde sind sehr präcis, fast trocken anzuschlagen.

3. Die einigen Ohren befremdliche grosse Sexte beim Hinabsteigen im dritten Viertel von Tact 1, 5 ist vom Autor so ausdrücklich vorgeschrieben, dass eine Abänderung in die kleine Sexte ungerechtfertigt erscheint. Der Spieler hat sich eben daran zu gewöhnen, da das Intervall kein „falsches" ist.

33.

Prestissimo. ♩ = 76.

mf (5) cresc. dimin. mf (10) (15) (20) (25) ff p p (30) cresc. f (35)

(40)

f

(45)

(50)

f

(55)

dolce

(60)

Anmerkungen.

1. Wiewohl der Hauptzweck dieser Etude in der Förderung eines gleichmässig glatten, sich wechselseitig ablösenden und rhythmisch ergänzenden Zusammenspiels beider Hände besteht, in welcher Hinsicht sie als ein Seitenstück zur Etude № 13 zu betrachten ist, so ist derselbe doch nur nach vorhergängiger bis zu völlig correctem Vortrage gelangter Separatübung des Partes jeder Hand zu erreichen.

2. Mit der Darstellung dieses Stückes in einer Klangwirkung sowohl als plastischeren Veranschaulichung für das Ineinanderverweben von Ober und Unterstimme nach moderner Schreibweise, wie sie durch Franz Liszt und Joachim Raff für den Klaviersatz gegenwärtig eingeführt ist, hat der Herausgeber der bezüglichen Bemerkung des Herrn Louis Köhler (class. Hochschule Heft 1) Folge gegeben.

3. Hände geringer Spannkraft mögen das Decimen — *Legato* (Tact 41, 49, 57, 59-61) zu einer Nebenstudie benutzen, die in folgendem Beispiel angedeutet ist: u.s.w.

34.

Molto agitato. 𝅗𝅥 = 116.

(5)

sopra la mano destra *sotto l. m. d.*

(10)

sopra *sotto* *sopra* *dim.* *sotto*

(15)

p *cresc.* *sopra* *sotto* *dim.* *p* *sopra*

(20)
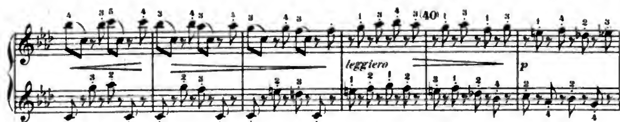
cresc. *sotto*
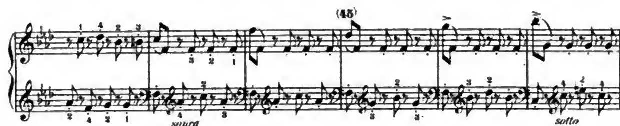
(25)
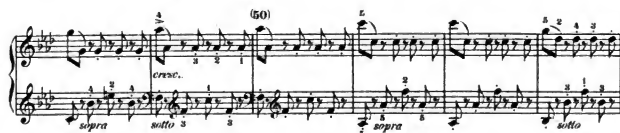
f *sopra* *p* *sotto*
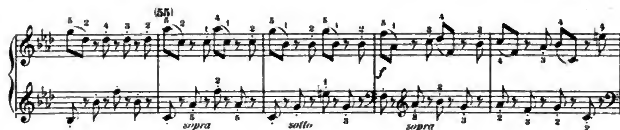
(30) (35)
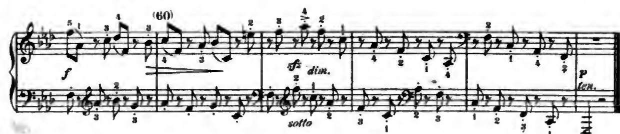
sopra *sf.* *sf.* *sf.*











Anmerkungen.

1. Mit der vorhergehenden Etude in Hinsicht auf das Ineinanderspiel der beiden Hände verwandt, bietet dieses Stück doch ausserdem Uebungsstoff neuer Art:

a. hinsichtlich der Anschlagsweise jenes leichten *Staccato*, das dem *portamento* ⁀... zu ähneln hat.

b. hinsichtlich der Uebung im Fingerwechsel der rechten Hand auf einer und derselben Taste.

2. Durch ausführliche und consequente Angabe, ob die linke Hand unter oder über der rechten am bequemsten spielt, was durch die Ausdrücke *sotto* und *sopra* angedeutet ist, dürfte der vom Studium dieses Stückes gewöhnlich zurückschreckenden Verlegenheit des Spielers abgeholfen sein.

3. Anfänglich langsames und starkes Ueben wird empfohlen.

4. Hände von geringerer Spannkraft mögen die herabgleitenden Nonen und Decimen Tact 3, 4, 46, 47 zu selbständigen Fingerübungen benutzen, in der Art und Weise, wie dies bei der vorhergehenden Etude für die linke Hand angegeben worden ist.

35.

Allegro molto agitato. ♩ = 108.

sf *sf* *sf* *sf* *p* *cresc.* *f* *p*

Anmerkungen.

1. Zu den vorzüglichsten Mitteln, Leichtigkeit des Anschlags zu erwerben, zählt die Uebung des Fingerwechsels auf der nämlichen Taste. Unter diesem Gesichtspuncte steht gegenwärtige Etude mit der vorangehenden in instructiver Verbindung.
Um die erste Note der Triolenfigur gehörig abstossen zu lernen und die bequemere Schleifung an die zweite Note gebührend zu vermeiden, wird folgende Variante zur Vorübung empfohlen: 

2. Bezüglich des Fingersatzes in der wie überall wohl zu beachtenden Begleitung gestattet Herausgeber Modificationen, vorausgesetzt, dass dieselben systematisch durchgeführt werden.

3. Die mehrstimmigen Accorde in der rechten Hand (Tact 42 - 50) müssen, wenn der Spieler zu untrüglicher Sicherheit in dergleichen gelangen will, trotz ihrer Trennung, mit der angegebenen Applicatur ausgeführt werden. Der Lehrer lasse es sich überhaupt angelegen sein, auch in Betreff des scheinbar Unwesentlichen der Neigung des Schülers zu naturalistischer Willkür entgegenzuarbeiten. Der sogenannte mechanische Fingerverstand, wie er bei hervorragenden Klaviertalenten gleichsam angeboren vorkommt, will ebenfalls organisirt sein, wenn es sich um Höheres als gebildeten Dilettantismus handeln soll

36.

Allegro strepitoso. ♩ = 144.

f

(5)

dimin.

cresc.

f

(10)

dimin.

cresc.

(15)

f

Anmerkungen.

1. Ihren technischen Zwecken nach schliessen sich gegenwärtige, wie die beiden nachfolgenden Etuden derjenigen Gattung an, welche bereits in Nº 23 und 26 (auch in Nº 21 und 24) vertreten ist. Der Lehrer möge die früheren Stücke, wie die dazu gegebenen Anweisungen recapituliren lassen.

2. Die Triller der rechten Hand in Tact 17-19 werden bei schnellem Zeitmasse nur die Geltung eines einfachen Doppelschlages beanspruchen können. Doch ist die Quintole zu der Unterstimme rhythmisch genau einzutheilen, und zwar werde die doppelte Auffassung der Quintole geübt, also sowohl 3-2 als 2-3. Bei langsamen Tempo sind natürlich mehr Noten zu spielen.

3. Die „Verzierung" melodischer Natur, welche im ersten Viertel von Tact 26 und 28, im dritten und vierten Viertel von Tact 31 und 32 vorkommt, heisst in der Sprache der musikalischen Ornamentik der „Schleifer." (Siehe hierüber C. Ph. Em. Bach's unentbehrliches Lehrbuch: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen.) In der Regel, wie z. B. hier, ist er mit einem „*crescendo*" vorzutragen.

4. Betreffs der Vorschlagsnoten im Basse: Tact 29 und 30 werde Anm. 3 zu Nº 24 verglichen.

37.

Allegro. ♩ = 96.

mf

ten.

ten.

(5)
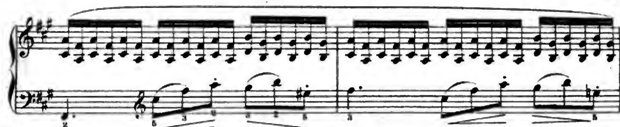
ten.

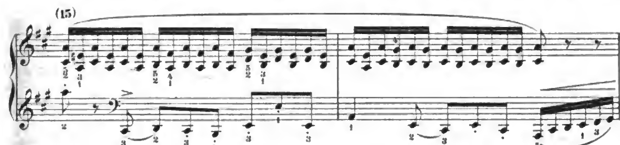
(10)

mf

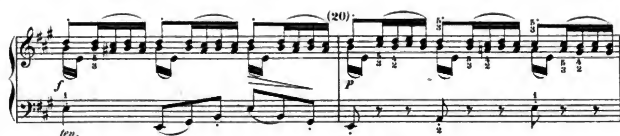
ten.
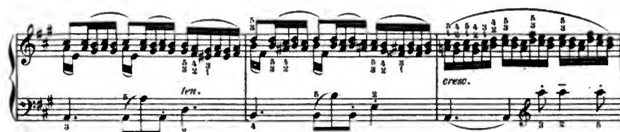
ten.

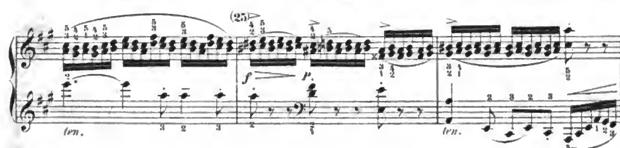



(15)


f
p


(20)
f
p
ten.


ten.
cresc.


(25)
f
p.
ten.
ten.

f

(30)

dimin.

ten.

ten.

(35)

ten.

ten.

morendo *pp*

Anmerkungen.

1. In der Hauptsache vergl. die Anm. zur vorhergehenden Etude. Der Neigung ungeübter Finger zum Arpeggiren der Sextengänge bleibe jede Toleranz seitens des Lehrers fern.

2. Das mit *Staccato* bezeichnete Achtel in Takt 1, 2 u. s. 8 ist einfach als Sechzehntheil zu spielen. Eine besondere Anstrengung zum Aufheben des betreffenden Fingers ist schon durch die Rücksicht auf das *Legato* der unteren Stimme verwerflich.

3. Die pädagogischen Erfahrungen des Herausgebers veranlassen ihn zur Einschärfung einer eigentlich gar nicht missdeutungsfähigen Regel in Bezug auf Bindungen. Eine Bindung über zwei Noten erstreckt sich nur auf das Verhältniss dieser beiden Töne zu einander, nicht auf das der letzten von beiden zur nachfolgenden dritten. Die Endnote eine Bindung ist demnach als Kürze zu behandeln und setzt ein Staccatozeichen voraus, welches ausdrücklich immer vorzuschreiben zu allzu pedantischer Weitläufigkeit führen würde.

38.

Allegro moderato ma energico. ♩= 138.

p *ten.* *marcato*

ten.

(5)

poco a poco cresc.

ten.

ten.

ff con fuoco

(10)

ten.

ten.

ten.

(15)

ten.

(20)

dim.

f

dim.

ten.

(25)

f

ff

ten

(30)

ten.

ten.

ten.

ten.

fz

(35)

ten.

(40)

ten.

ten.

dim.

ten.

ten.

p

ten.

Anmerkungen.

1. Diese Etüde ist anfänglich im stärksten Fortissimo zu üben. Sie ist die schwierigste von den dieser Gattung angehörigen der ganzen Sammlung. Ein ganz specielles Studium beanspruchen die Quartettengriffe Tact 11-13 u.a.O. bei deren Separatübung der Lehrer die betr. Untersexten mitspielen möge, um den Ohre des Schülers die unbehaglichen Klanghärten zu ersparen, wie denn überhaupt selbst bei rein-mechanischen Exercitien die Rücksicht auf den Wohlklang nie ausser Acht zu lassen ist. Sogenannte „stumme Klaviaturen," deren Anwendung der Herausgeber nur eifrig befürworten kann, werden bei dergleichen allerdings das beste Auskunftsmittel sein.

2. Als Musikstück ist diese Etüde dem Autor sicherlich durch das zweite Präludium in J.S. Bachs wohltemperirten Klaviere inspirirt worden. Der Anlass, den Schüler mit letzterem Stücke bekannt zu machen, scheint ein günstiger.

39.

Allegro. ♩ = 132.

f

(5)

(10)

dimin.

ten. ten.

ten.

pp

(15)

cresc.

sf:p sf:p sf:p sf:p

Anmerkungen.

1. Als eine Art Vorbereitung für die zu lösende Aufgabe können Takt 11-14, 29-32 der vorangehenden Etude im Part der linken Hand betrachtet werden.

2. Die festzuhaltenden Obertöne in der rechten, Untertöne in der linken Hand, sind mit grosser Energie anzuschlagen, da die musikalische d.h. akustische Geltung der Notenwerthe auf dem Klavier nicht sowohl von dem Verweilen des Fingers auf der Taste, als vom ersten Anschlage (und seiner Vorbereitung durch Hebung des Gelenkes) abhängig ist.

3. Genaueste Beobachtung der Bindebogen wie des damit zusammenhängenden Fingersatzes wird empfohlen. Eine selbstständige Uebung erfordert die halbtactige (abhängig auftretende) Figur in Takt 7-9 u.a.O. Spieler von mehr als mittel-normaler Spannfähigkeit können an dieser Stelle den Fingersatz 1121 mit 1231 vertauschen.

4. Im Originale sind die Haltetöne nicht immer mit der den Absichten des Autors sicherlich gemässen Genauigkeit wiederholt, deren Anwendung in dieser neuen Ausgabe nothwendig erschien.

40.

Con moto. ♩=96.

p

(5)

(10)

f

ten.

(15)

(20)

cresc.

(25) *dim.* *p* (30) (35) (40) *cresc.* *f* *ten.* *ff* *ten.*

Anmerkungen.
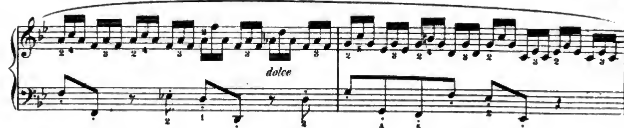
1. Das Studium dieser Etüde hat sich in zwei Abschnitte zu zerlegen. Jede Hand übe zuerst den einfacheren Theil ihres Partes, also Takt 1-19, 25-34 (die Linke bis 37), hierauf die mehrstimmigen Stellen noch unter Hinweglassung der minder bewegten Stimme. Die letztere ist überall auszuhalten, wo kein *Staccato* vorgeschrieben ist. Für die Ausführung des letzteren vgl. Anm. 2 zu № 37.
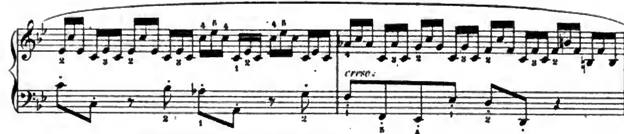
2. Die Ungleichheit der Legatobogen in beiden Händen hat ihre leicht erkennbaren technischen Gründe und ist beim Zusammenspiel nicht zu vernachlässigen.
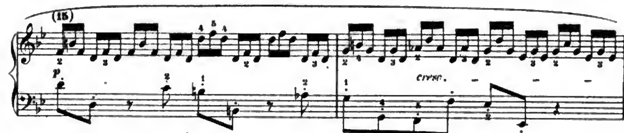
3. Beim ersten Ueben sind scharfe Accentuirungen der guten Tacttheile, selbst jeden Achtels, zur Erlangung sicherer Präcision des Anschlags sehr zu empfehlen. Bei entwickelterer Beherrschung der Schwierigkeiten sind diese Accente zu mildern, beim technisch vollendeten Vortrag auf jenes Minimum zu reduciren, das dem guten Geschmacke entspricht.
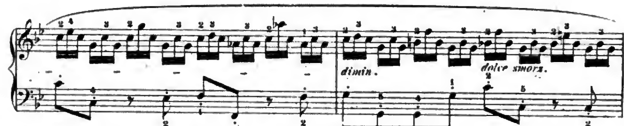
41.
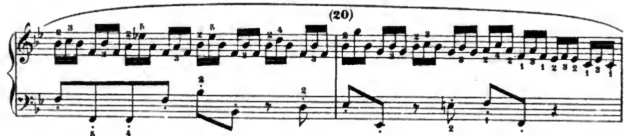
Allegro. ♩=92.
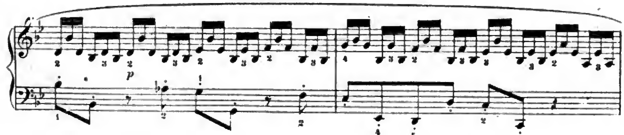

dolce


cresc.


(15)
p
cresc.


dimin.
dolce smorz.


(20)


p

poco a poco cresc.

(25)

ff

(30)

morendo

ppp

Anmerkungen.

1. Der vom Herausgeber an die Stelle des weit einfacheren und leichteren Fingersatzes: u.s.w. substituirte schwerere, durch den Fingerwechsel jedoch die Zusammenziehung der Hand und damit die Deutlichkeit des Anschlags befördernde, hat eine „virtuose" Tendenz und ist aus seiner Privat-Praxis z.B. bei der Hdur-Stelle im dritten Theile des ersten Satzes von **Beethovens** viertem Clavierconcert Op. 58 herübergenommen worden. Eine grössere Brillanz des Spiels, eine elastischere Leichtigkeit des Anschlags wird damit erzielt; doch hebt das die Nützlichkeit dieser Etüde mit dem bequemeren Fingersatze nicht auf.

2. Für die „Staccato"-Begleitung der linken Hand ist Anm. 2 zu Nº 20 zu vergleichen.

42.

Scherzando. ♩ = 126.

mf leggiero — *simili sempre*

(5) (10) (15) (20) (25) (30)

ten. *ten* *ten* *ten* *ten.* *f*

(35) ff dim. p cresc.

(40) p dim.

(45) (50)

f (55)

ten. (60) p

ten. cresc. (65) f

ten. (70) ten.

dim. p crese.

(75)

f dim. p

(80)

cresc.

(85) ten.

dim. cresc.

(90) ten.

dim. cresc. f

Anmerkungen.

1. Das von dieser überaus nützlichen Etüde zu erzielende Resultat soll in möglichster Leichtigheit des Handgelenkes für ebenso zarte als gleichmässig deutliche Bewegung der einzelnen Finger bestehen. In Beziehung auf die „Repetitions"übung schliesst sich dieselbe an die als angemessene Vorstudienhierbei zu recapitulirenden N° 35 u. 36 an. Die Verbindung einzelner Schritte in Halbtönen z.b. Tact 23 auch bei Ganztönen z.b. Tact 17 u.19 durch einen besonderen Legatobogen ist dem Original gemäss beibehalten und durchgeführt worden. Der musikalische Grund hiervon ist so leicht einzusehen dass eine näherer Erörterung überflüssig.

2. Ernstlich gewarnt, wegen der daraus entspringenden üblen Angewöhnungen in technischer und musikalischer Beziehung, wird vor Toleranz gegen den naturalistischen Fingersatz u.s.w. Die wiederholte Anwendung des Daumens nach der Octave im Bass für harmonische Begleitungs-und Füllstimmen ist nur dann statthaft, wenn die letzteren sich im Raume des ersteren befinden, wie z.b. Tact 90 u. 91 wo der andere Fingersatz übrigens ebenfalls zur Anwendung gelangen kann. In Tact 23 u. 27 geht keine Octave vorher, die Stelle fällt also nicht unter die hier gegebene Regel.

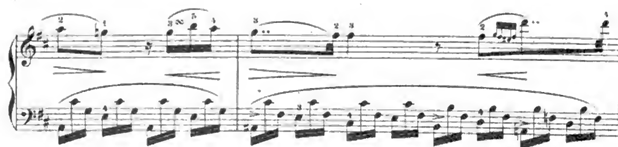
43.

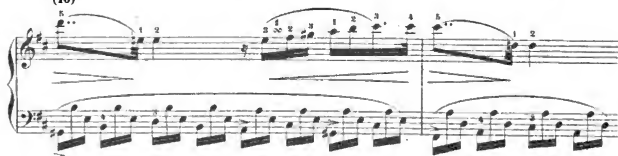
Andante maestoso ed espressivo. ♪ = 160.
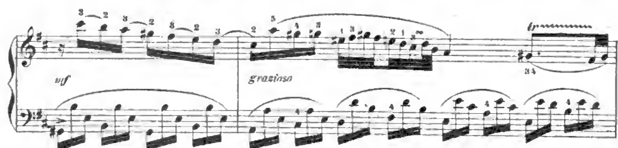
ten.

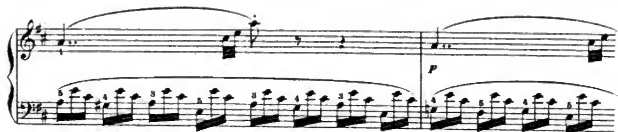
mf un poco agitato
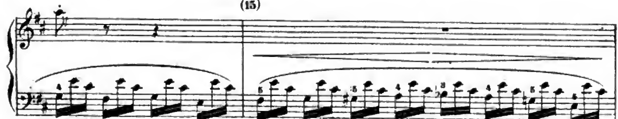
(5)




(10)


mf
grazioso


p


(15)

tr.

f

(20)

poco f

dulce

p

(25)

p

dim.

calando

pp

Ped. *

Anmerkungen.

1. Diese Etude ist in doppelter Beziehung werthvoll: als Beweglichkeitsstudie, für die linke, als melodische Vortragsstudie für die rechte Hand. Dem Ermessen des Lehrers über die individuelle musikalische Entwickelungsstufe des Schülers muss natürlich anheimgestellt werden, ob das Stück in der letzteren Beziehung noch nicht als eine verfrühte Zumuthung anzusehen ist. Ein schöner Vortrag der Cantilene setzt voraus, dass der Spieler bereits auch für Wiedergabe der Fieldschen Notturnos oder der Gesangstellen in einem Hummelschen oder Moschelesschen Clavierconcerte, der Klassiker „par excellence" zu geschweigen, reif geworden ist. Jedenfalls ist die Uebung der linken Hand und zwar bis zu solchem Grade vollendeter Ausführung hier anzurathen, dass das „unwillkürlich" gleichmässige Spiel der Triolenfigur die rechte Hand nicht mehr in rhythmisch correctem Vortrage der ihr zugetheilten zwei resp. viertheiligen Figuren hindere. Die Decimen-intervalle im Beginne des Tactes dürfen natürlich nicht sprungweise gegeben werden, sondern müssen durch geschicktes Gleiten und Heranziehen der Hand bewerkstelligt werden. Vgl. die nun auch in Kreuztonarten zu betreibende Uebung welche in Anm. 3 zu Nº 33 aufgezeichnet ist.

2. Die langen Vorschläge in der Oberstimme sind nach moderner Weise ausgeschrieben worden. Dass die kurzen rhythmisch so einzutheilen sind, dass die dem Vorschlage folgende Hauptnote einen, wenn auch sehr geringen, Theil ihres Werthes einzubüssen hat, ist bereits mehrfach erwähnt worden.

3. Der Doppelschlag in Tact 5 ist folgendermassen auszuführen: Bei geringerer Zeit ist derselbe als Quintole (s. die Anm. 2 zu Nº 36) zu behandeln.

4. Der Lauf im Tact 18 ist so zu spielen, dass die Schnelligkeit der Bewegung mit deren Aufsteigen stets zunimmt, etwa so:
Es können noch manche andere Ausführungsarten statuirt werden, vorausgesetzt dass übelklingendes Zusammentreffen mit der Bassnote vermieden wird.

41.

Allegro con spirito ♩ = 160.

f

(5)

pp

ten.

ten.

(10)

poco a poco cresc.

ten.

ten. ten. ten.

ten.

(15)

sempre più cresc.

ten.

ff

(20)

8

(25)

dimin.

p *ten.*

poco a poco cresc.

(30)

f

molto marcato

(35)

(10)

ff

dimin.

mf

(45)

crescendo molto

ff

(50)

Anmerkungen.

Da der Spieler ähnlichem Uebungsmaterial in dieser Sammlung bereits begegnet ist, z.B. in der als Vorstudie brauchbaren Etude № 33 so kann seine Aufmerksamkeit sich sofort dem Studium des Vortrags zuwenden, welcher eine ziemliche Beweglichkeit der Hand- und selbst Ellenbogen-Gelenkes erheischt. Die besonders gekennzeichneten Noten der Oberstimme sind mit kräftigstem Anschlage gleichsam herauszustossen. Zur Uebung im richtigen Treffen der accentuirten Intervalle wird die Nebenübung mit einem *Legato* empfohlen: anderseits wird eine durchweg Staccato-Ausführung dieses Stückes ebenfalls nutzbringend sein.

45.

Moderato espressivo. ♩= 116

dolce

sempre legato

(5)

mf

ten.

dim.

(10)

cresc.

(15)

mf

(20)

(25)

cresc.

(30)

(35)

f

dim.

cresc.

dim

(40)

(45) (50) (55) (60) (65) (70) (75) (80)

cresc. *f* *dim.* *mf* *f* *dim.* *mf* *dim.* *ten.* *poco cresc.* *ten.* *ten.* *dim.* *ten.* *ten.* *p*

Anmerkungen.

Der instructive Zweck dieser auch als Musikstück sehr werthvollen Etude bedarf kaum einer näheren Auseinandersetzung. Mehrstimmiges Spiel der rechten Hand, ausdrucksvolles Hervorheben des getragenen Gesanges der Oberstimme, Unterordnung der zweiten Füllstimme, sanft und doch in deutlicher Continuität hinfliessende figurirte Begleitung, demnach richtige Vertheilung der dynamischen Schattirung jeder einzelnen Stimme bei vollkommen festem, durch keinerlei „Brechung" getrübten Zusammenklange alle diese musikalischen Rücksichten technisch respectiren zu lassen, kann der Intelligenz des Lehrers anheim gestellt werden. Auf correcte Phrasirung, welche durch den Anfang und das Ende der jeweiligen Bindebogen verdeutlicht ist, so wie auf genaue Beobachtung des Notenwerthes der beiden Stimmen der linken Hand, deren obere gewissermassen die Rolle eines Violoncells, deren untere die eines Contrabasses repräsentirt, möge nicht mindere Sorgfalt zu verwenden sein. Das bereits des Häufigeren empfohlene Bildungshülfsmittel der Versetzung in andere Tonarten (hier z.B. nach A und H moll) wird sich bei diesem Stücke entschieden nützlich erweisen.

46.

Arioso moderato. ♩= 116.

dolce espress.

(5)

1. 2.

ten.

(10)

sempre legato

fp

ten.

dolce

(15)

1. 2.

m.d.

m.d.

(20)

f ten. ten. ten. ten. sfz

dim. m.d.

(25)

ten. cresc.

(30)

f ten. ten. ten. sfz

ff

(35)

p

dolce m.d.

(40)

Anmerkungen:

1. Diese Etude bildet ein Seitenstück zur vorangehenden und wiewohl die rechte Hand hier nur zweistimmig gehalten ist, bietet die Ausführung doch grössere Schwierigkeiten dar, so dass Nº 46 weit mehr als Vorstudie dienen kann, wie umgekehrt diese jener, hauptsächlich desshalb, weil die figurirte Begleitung hier eine ausdrucksvollere Nüancirung erfordert. Der Phantasie des Spielers schwebe die Klangwirkung des Streichquartettes vor.

2. Als Musikstück ist dieselbe gewissermassen als Urtypus der Mendelssohnschen Lieder ohne Worte zu betrachten und trotz ihrer schlichten Einfachheit, welche übrigens mit unveralteter Distinction des Melismus wie mit Musterwürdigkeit der Form und des Klavierstyls verknüpft ist, gewiss nicht werthloser als irgend eines jener Stücke des genannten neueren Meisters.

3. Vor sentimentaler Verschleppung des Tempo hat sich der Spieler wohl zu hüten. Der Mittelsatz (Minore) verträgt ferner eine unmerkliche Beschleunigung.

4. Die ausnahmsweise (um so vielen Hülfslinien zu vermeiden) in das untere System vertheilten Noten Tact 3 4 15 16 u.s.O. sind mit der rechten Hand zu spielen.

47.

Molto agitato. ♩. = 72.

f

dimin.

(5)

f

dimin.

(10)

f

dimin.

(15)

f

dimin.

(20)

p

cresc.

(25) *ten.* *ten.* *ff* *dim.* *f*

(30) *dim.* *f*

(35) *f*

(40) *dim.* *f*

(45) *dim.* *p*

Anmerkungen.

1. Die auf den ersten Blick etwas befremdlichen Bindebogen bei den Sprüngen stehen im Original und sind deshalb beibehalten worden. Vermuthlich hat der Autor damit mehr die Zusammengehörigkeit eine viertactigen Periode bezeichnen wollen, als die Vermeidung eines für Hände geringerer Spannung unvermeidlichen, allerdings bis zur Unmerklichkeit zu beschränkenden Absetzen (z.B. bei dem Decimenintervall) anordnen. Jedenfalls wird es zweckmässig sein, beim ersten Ueben die dem Motiv angehörigen Accente durch Zertheilung des Legatobogens folgendermassen zu studiren:  Nach erlangter grösserer Vertrautheit der Finger mit der technischen Schwierigkeit ist allmälig immer mehr auf die erwähnte Zusammengehörigkeit zu achten und unter Beibehaltung energischer Hervorhebung der Accente jedes auffällige Absetzen zu verlernen.

2. Die vorgeschriebene Abwechslung des Gebrauchs vom 4. und 5. Finger in den Octaven der rechten Hand Tact 22-28, 62-66 ist keine müssige und wird deshalb pedantischer Beobachtung empfohlen.

3. Die für die linke Hand gegebene Applicatur findet ihre Erklärung in früheren Anmerkungen (vgl. Anm. 2 zu 42, bezüglich der Stelle Takt 17-20 Anm. 3, 20, 37.)

48.

Allegro moderato. ♪. = 126.

fz

(5)

f

(10)

dim.

f

(15)

(20)

(25)

dim.

(30)

(35)

Anmerkungen.

1. Ihrer wesentlichen Tendenz nach giebt vorliegende Etude eine Fortsetzung der in der vorangehenden gestellten Aufgabe. Da jetzt anzunehmen ist, dass der Spieler sich gewöhnt hat, grössere Intervalle nicht mehr sprungweise, sondern gleitend mit ruhiger Handhaltung in schnellem Zeitmasse auszuführen, so findet die dort vorgeschlagene Methode des Absetzens (als präparatorische Uebung) hier keine Anwendung mehr.

2. Ausdrücklich gewarnt wird vor einer anderen als der vorgeschriebenen Fingersetzung für den Doppelschlag im ersten Achtel. Absolut verwerflich ist namentlich jene dilettantische Manier, den zweiten Finger abwechselnd ober- und unterhalb des Daumens hin und her spazieren zu lassen, was bei stets holpriger Wirkung eine sehr unnütze Ermüdung schafft und die Steifheit des Anschlags befördert.

Also niemals: eher noch: 3 1 2 1, 3 1 2 1, am besten: 4 3 2 1, 4 3 2 1.

3. Die correcte Beobachtung des vorgeschriebenen Anschwellens und Abnehmens an Kraft in beinahe jedem Tacte wird auch eine technische Erleichterung gewähren. (S. Anm. 1 zu №13.)

4. Ueber die Ausführungsweise der arpeggirten Accorde ist das Erforderliche schon des Öfteren gesagt worden.

49.

Allegro. ♩ = 152.

simile

mf

ten.

Ped. *

(5)

f

dimin.

mf

(10)

(15)

f

dimin.

p

(20)

f

(25) (30)

dim. p

cresc. f

(35)

(40)

dolce sempre simile

(45)

Anmerkungen.

1. Diese, wie die noch folgende Etude haben die Eigenthümlichkeit, dass sie gewöhnlich nicht studirt zu werden pflegen, wie die Erfahrung lehrt. Die in denselben dargebotenen Schwierigkeiten überschreiten allerdings noch die in Clementis „Gradus ad Parnassum" (zu welchen die Cramerschen Etuden die Vorläufer bilden) gestellten Aufgaben. In langsamem Zeitmasse sie zu üben, ist jedoch ein ebenso möglicher als nützlicher Versuch. Zur Vorbereitung werden nachfolgende Vor- und Nebenstudien empfohlen.

a) Transposition der Figur auf Untertasten u.s.w. b) Umkehrung:

c) Erweiterung:

2. Die Decimen in der Begleitung können bei geringer Spannfähigkeit, unbeschadet der Klangwirkung, in Terzen verwandelt, der Bass also in die höhere Octave verlegt werden. Tact 3-6 3. 4. 5. 6. Wie bei allen, mit *Staccato* bezeichneten, arpeggirten Accorden muss stets die höhere Note festgehalten werden. Den Basston, dessen Andeutung für das gebildete Ohr genügt, kann man durch verständigen Pedalgebrauch, dessen man sich beim Etudenspiel allerdings zu enthalten hat, verlängern. Vgl. im Uebrigen Anm. 3 zu № 33 und Anm. 4 zu № 34.

50.

Moderato assai. ♩= 92.
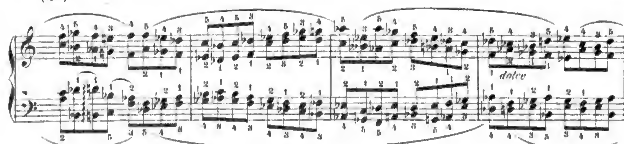
mf
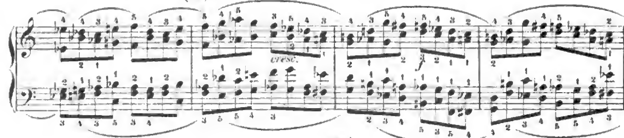
(5)
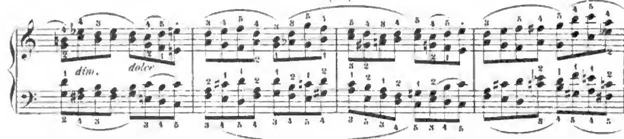
(10)
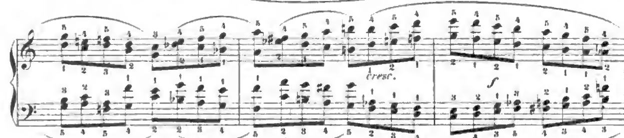
(15)

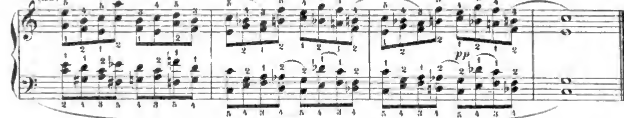
cresc.











Anmerkungen.

Die Entmuthigung, welche sich beim Anblicke dieses Stückes des Schülers zu bemächtigen pflegt, durch theoretische und praktische Anregungs-Massregeln zu neutralisiren, ist Aufgabe des Lehrers, dessen Wirken darin stets ein individuell bedingtes sein wird. Das Interesse des Spielers wird durch die Nöthigung, sich von jedem Achtel den Gesetzen der Harmonielehre gemäss Rechenschaft zu geben, also durch vorhergängige Bezifferung des Basses, am ehesten auch zum technischen Studium erweckt werden können. Ferner werde die Aufgabe in möglichst kleine (natürlich stets musikalisch abgeschlossene) Fragmente zerlegt. Die Phrasirungsbogen werden hier die nöthige Stütze ertheilen. Abweichungen von der vorgeschriebenen Applicatur sind nur dann zulässig, wenn sie eine andere substituirt; vollkommen unzulässig ist es, die Ausführung von zufälliger Willkür und blindem Zugreifen in die Tasten abhängig zu machen.





